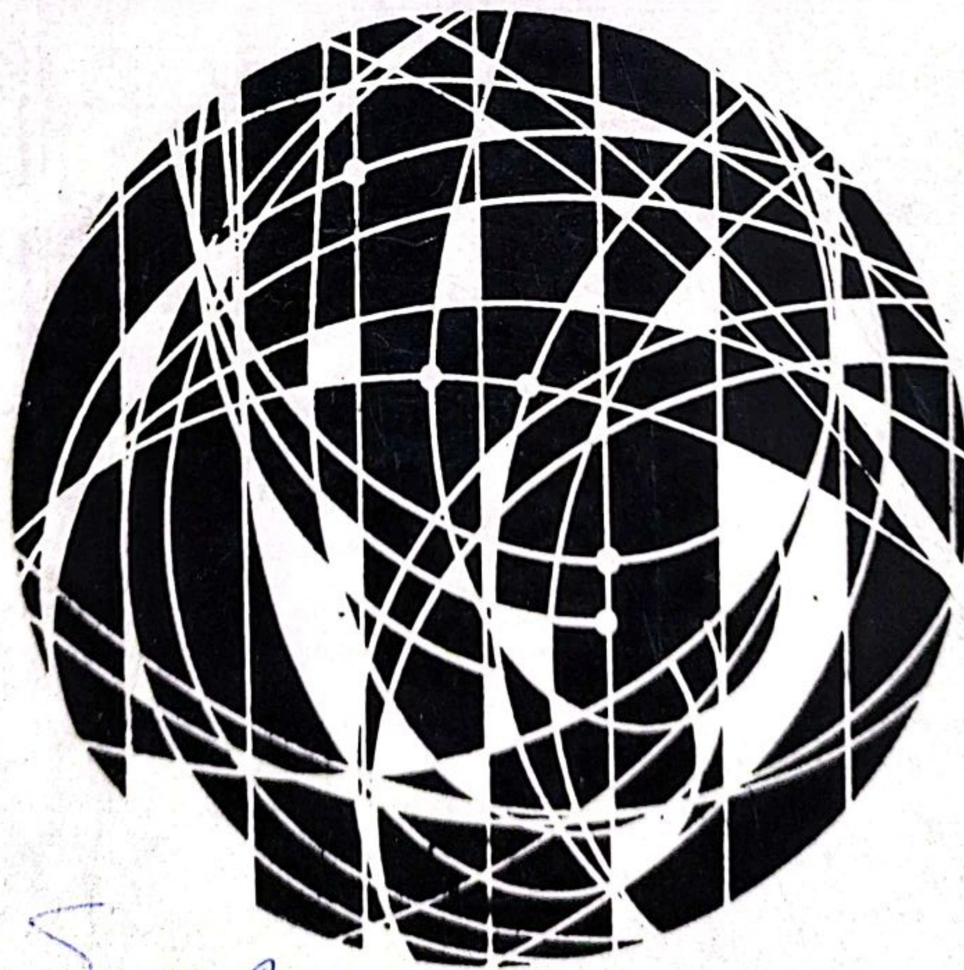
tudor vianu

fragmente moderne



Scan

TUDOR VIANU

FRAGMENTE MODERNE

Prefață și antologie
de
OCTAVIAN BARBOSA

EDITURA MERIDIANE, 1972

PREFAȚĂ

Poet al culturii, i-a plăcut să se definească, în tonalitatea literară și discreția etică a unui eseu, altminteri nedisimulat, *pro domo*. Într-adevăr, din orice parte ar fi privită, opera lui Tudor Vianu implică, în totalitatea ei, sistemul moral al unei poetici a receptării. „A trăi într-o civilizație înseamnă a fi solicitat de opere..." spune el, în *Hybris și limitare*, făcînd apologia limitărilor creatoare ale culturii și civilizației, a determinărilor finaliste ale spațiului cultural organizat față de apetența gigantică și dezordonată a omului primitiv, nelimitat și neîndrumat de prezența operelor, de existența unui spațiu social compact. Din acest unghi de vedere, biografia lui Tudor Vianu poate fi privită ca o istorie a solicitărilor sale spirituale.

Promotor al unei concepții activiste a culturii, nu l-a interesat niciodată cititorul sau contemplatorul pasiv, cel care primește un mesaj estetic și nimic mai mult și cu atît mai puțin cel despre care, datorită simplului act al privirii sau lecturii, se presupune că primește așa ceva, după cum în cele mai pure studii de „fenomenologia operei" n-a considerat arta în afara unui multiplu sistem de referințe estetice și sociale. În permanență deschis la solicitările ideative ale timpului, el n-a ambiționat să fie un constructor de sisteme teoretice independente, cu puncte de plecare neidentificabile sau minimal identificabile în realitatea socială a culturii.

Dimpotrivă, opera sa se definește printr-o continuă raportare. Spre deosebire de Călinescu, la care sursa documentară este absorbită de conștiință ca un element propriu, Vianu se menține cu grijă în starea de perpetuă distanțare a martorului. Nu în sensul neangajării ideologice, ci în acela mai adînc moral, al exactității mărturiei interpretative. Motivul meditației, pretextul teoretic al comentariului nu trebuie să se confunde niciodată cu meditația însăși. Nu numai negarea sau inaderența ideolo-

gică dar și adeziunea cea mai netă se face întotdeauna printr-o răspicată disjungere a termenilor aflați în relație.

În spiritul constructiv și dinamic al filozofiei activismului cultural, a descoperi un punct de vedere implică a crea un punct de vedere, fenomenele sînt corelative, se presupun și interferează, dar nu se confundă. În acest sens, despre puține spirite contemporane s-ar putea spune, ca despre autorul *Esteticii*, că refac, la nivelul receptării creatoare, ideile culturale ale vremii.

Pentru cine vrea să cunoască dinăuntru mișcarea ideilor estetice europene din perioada circumscrisă global de cele două războaie mondiale, lectura studiilor și articolelor profesorului Tudor Vianu, publicate în reviste și volume anterioare *Esteticii*, va fi departe de a-i da sentimentul unei oglinzi retrovizoare impersonale. Varietatea perspectivelor nu este anarhică, ci reflectă ordinea axiologică pe care autorul a dat-o unor solicitări spirituale exterioare. „Față de materialul pe care l-am avut la îndemînă am adoptat principiul criticii imanente. Nu ne-am preocupat atît de adevărul spuselor, cît de unitatea lor sistematică și de consecvența lor logică." Aceste cuvinte scrise în 1925, în prefața cărții *Dualismul artei*, constituie nu o simplă justificare teoretică a mobilurilor cercetării în cazul dat, ele au valoarea metodologică a unui program, exemplificat de întreaga sa activitate, în care divulgarea erorii era precedată de o minuțioasă supunere la obiect, de „acceptarea" metodologică a raționamentelor ce o susțin. Luate în parte, „spusele" unui sistem nu sînt nici adevărate nici false sau pot fi și una și alta. Adevărul sau eroarea premiselor determină și rezidă în egală măsură în „unitatea sistematică și consecventă logică" a construcțiilor teoretice și artistice.

Există o loialitate a îndrăznelii, proprie umanistului și omului de știință, pentru care descoperirea adevărului este întotdeauna preliminară afirmării lui. De aceea, nu un ideal eclectic sau rezerva opțiunii ideologice nete, eufemistic formulate, citim în cuvintele de mai sus, ci siguranța și încrederea totală în forța de disjungere și selecție a unei subiectivități, neinhibate de prestigiul necontrolat al circulației valorilor.

Cunoașterea și recunoașterea adevărului nu presupune mai puțin curaj decît contestarea. Ele sînt într-un raport de corelație nu de autonomie și nu pot fi făcute în afara structurilor proprii operelor judecate, pentru că „de la sfera unui tip nu poate emana nici un imperativ către sfera altui tip", după cum se exprimă Vianu în articolul *Tip și normă în estetică*, publicat în volumul *Arta și frumosul*. Curentele și doctrinele artistice nu pot fi susținute sau condamnate fără cunoașterea intimă a resorturilor și finalităților intrinseci, și a culturii în care se situează. „A trata cu intoleranță artistică o mișcare

artistică nouă, — fie ea excentrică sau chiar anarhică, — înseamnă a avea puțin simț pentru totalități" *(Note asupra cubismului)*. Examinate dintr-o perspectivă clasicistă, impresionistă sau romantică, constructivismul sau cubismul ajung să fie negate doar în măsura în care am putea să le pretindem să exemplifice ceea ce de fapt nu și-au propus. Abia după descoperirea autenticității lor imanente, valoarea lor poate fi pusă în discuție, iar judecata de gust își poate dovedi permeabilitatea și rigoarea criteriilor care o guvernează.

Demn de reținut, în acest loc, sînt implicațiile morale ale judecății de gust pe care Tudor Vianu le postulează în finalul articolului *Tip și normă în estetică*. „Reflecția asupra gustului artistic ne pune în fața unei curioase relații între funcțiunea estetică a omului și o anumită forță și rectitudine a caracterului său. Ea arată că lipsa de gust este într-un fel una din formele lașității a unui spirit prudent, calculat și amator de compromisuri". Subtilă observație pentru că ea accentuează asupra exigenței și sentimentului de răspundere interioară, atît la nivelul creației cît și al receptării, astfel încît autonomia axiologică a esteticului să nu poată fi confundată cu anarhia și amoralismul. Nesiguranța gustului trădează întotdeauna nu numai o insuficientă educație estetică dar și debilitatea morală a principiilor, lipsa de fermitate a caracterului. Așa se explică oscilațiile unor artiști contemporani, pe care absența unei concepții creatoare riguroase îi face să treacă de la o viziune la alta, fără altă motivație decît aceea indicată de fler. Fără temeiul principiilor, flerul este cea mai penibilă formă de subiectivizare a hazardului care, în domeniul criticii și al receptării, poate ajunge fie la manifestări hilare, disimulate stîngaci, prin gesturi de prudență filistină, fie la temerități lipsite de acoperire. Și, într-un caz și în altul, spiritul critic și curajul pot scoate la iveală rădăcinile superficiale ale ignoranței. Căci lașitatea nu este, în cele din urmă, decît o infirmitate a inteligenței pragmatice, incapabilă să înțeleagă „avantajele" adevărului.

Iată de ce ampla, excesiva grijă a profesorului și savantului Vianu, obsesia explorării bibliografice exhaustive, preliminară oricărei afirmații proprii, este dovada cea dintîi, nu a scepticismului eclectic, ci a unui curaj și a unei fermități exemplare, afirmate cu tăria și convingerea unui imperativ categoric. Fără luciditatea cunoașterii, atît curajul inconsecvenței cît și prudența consecvenței constituie în egală măsură încercări inabile de disimulare a ignoranței și lașității.

Această exigență interioară l-a făcut pe Tudor Vianu ca înainte de elaborarea unei *Estetici* generale, a unei *summa aestheticae*, să exploreze fenomenul artistic în variatele sale ipostaze și metamorfoze. Fie că este vorba de cubism sau de expresionism, curente dominante în vremea afir-

mării sale, de arta abstractă, de austeritatea culorii lui Pallady, sau de densitatea și greutatea morală a materiei picturale la Petrașcu, de căile de dezvoltare ale sculpturii românești, de măreția tragică și sublimă a acelei conștiințe artistice care a fost Lucian, Tudor Vianu s-a dovedit în toate analizele și comentariile sale intelectualul riguros și ferm în investigații și aprecieri, același pe care-l întîlnim în cercetările sale de estetică generală.

Studiile pe care Tudor Vianu le-a consacrat fenomenului artistic modern, fie că este vorba de exegetica imediată a direcțiilor teoretice și metodologice specifice pentru climatul artistic al epocii, fie că este vorba de analiza unor creatori sau curente aparținînd școlii naționale de artă sau universale, ne dezvăluie în autorul lor un interpret avizat în generalitatea și particularitatea genurilor și cazurilor date și de aceea străin de orice atitudine iconoclastă, chiar și atunci cînd interesul său se îndreaptă spre tendințele de avangardă.

Avînd conștiința nu numai sentimentul totalității culturale, a avut oroare de omul unei singure cărți, acela care, așa cum spune într-unul din articolele sale, comentînd străvechea maximă, trăiește și acționează sub dominanta exclusivă a ultimei impresii.

Încercînd să descopere sensurile istorice și estetice ale cubismului sau expresionismului, în momentul apariției și constituirii lor ca modalități artistice moderne, el nu simte nevoia să le definească numai prin opoziție la curentele anterioare, din apropiata sau îndepărtata tradiție, ci să le situeze pe tot parcursul analizei în contextul unei dialectici a relațiilor. Tot așa în interpretarea lui, Theodor Pallady sau Gheorghe Petrașcu, Cornel Medrea sau Ștefan Dimitrescu, ca și în privirea sintetică asupra sculpturii românești, atent la stabilirea și sublinierea notelor de diferență specifică ale noului, este preocupat în același grad de genul proxim al entităților artistice, individuale sau colective, de continuitatea și discontinuitatea formelor culturii.

Aceste note sunt căutate în planurile multiple ale disciplinelor respective și în interferențele lor, în complexitatea evoluției sociale și culturale. Spirit comparatist interdisciplinar, el raportează opera lui Theodor Pallady nu numai la Matisse, cum se procedează în mod destul de curent, ci-l aduce pe rigurosul colorist în vecinătatea firească a unor structuri temperamentale afine. „Nu fără interes poate fi consultată poezia lui Baudelaire pentru înțelegerea unora din aspectele artei lui Pallady, deși este evident că interesul ei principal stă în originalitatea și energia viziunii plastice".

Formația enciclopedică a lui Tudor Vianu care-i îngăduie să se miște familiar în zonele cele mai diverse ale culturii și artei, viziunea

totalizatoare asupra fenomenelor au dat întotdeauna studiilor sale un coeficient de obiectivitate în concordanţă directă cu specifitatea obiectului. Situînd, în continuitatea lor firească, tendinţele şi curentele artistice moderne, Tudor Vianu avertiza, pe bună dreptate, în exegeza cubismului, asupra dificultăţilor pe care le implică orice exagerare metodologică în această privinţă.

Pe cît de necesară şi fertilă este descoperirea ideilor şi formelor precursoare, excesiva lor căutare şi subliniere, pînă în cele mai îndepărtate timpuri, riscă să estompeze, în cele din urmă, tocmai ceea ce tindea să demonstreze: *continuitatea* cauzală-creatoare a modalităţilor artistice. Astfel, vorbind de afirmaţiile unor reprezentanţi ai cubismului, care, încercînd să revendice deopotrivă moştenirea lui Cézanne, Courbet, Ingres, El Greco sau chiar a unor maeştri veneţieni sau florentini, sublinia de fapt unele principii ale rigorii interpretative comparatiste. „Urmărirea unei succesiuni aşa de îndepărtate ne-ar duce totuşi să rătăcim. Găsirea atîtor puncte de contact ar risca apoi să piardă din vedere ceea ce este specific şi ceea ce rămîne definitiv de subliniat. Legătura cu trecutul cel mai apropiat este o metodă mai sigură, pentru că ea ne ajută să desprindem nu numai ceea ce este ideal-istoric, ca element repetat la intervale mari de timp, din necesitatea unui complex analog de condiţii, dar şi ceea ce este istorico-cauzativ în experienţa de artă de care ne ocupăm."

Receptiv la imanenţa specifică a fiecărei arte în parte, Tudor Vianu a realizat în *Estetica* la noi cea dintîi încercare de anvergură, în spiritul marilor enciclopedişti, de ansamblu, sistematică, asupra artei, menită să cuprindă într-o totalitate organică substanţa diferenţiată a fenomenului artistic în cele două ipostaze fundamentale ale sale: creaţia şi receptarea.

Dincolo de inerente şi minime limite determinate de condiţiile istorice, cititorul de azi va fi nu o dată uimit de acuitatea discretă şi în acelaşi timp de multitudinea anticipărilor la o estetică a timpului nostru, dintre care nu amintesc aici decît subtilitatea observaţiilor privind relaţiile dintre artă şi muncă, pe de o parte, iar pe de altă parte, dintre artă şi civilizaţia modernă. „Arta ne-a apărut ca o formă a muncii, ca un produs de transformare a materiei. Fiind muncă, arta ni s-a părut a fi forma ei cea mai perfectă, aceea în care sforţarea lucrătorului ajunge să se odihnească în plenitudinea lucrului încheiat şi armonios... Încercînd să analizăm fenomenul artistic în latura lui de activitate teleologică, de muncă, am putut măsura mai bine întinderea factorilor conştienţi şi raţionali în creaţia artistică, după cum am crezut că pot înţelege mai bine rolul care revine artei în civilizaţia modernă a muncii." Aceste consideraţii din *Estetica* coroborate cu următoarele din *Jurnal* (1961) relevă unitatea şi fermitatea unui sistem de gîndire care, dacă n-a fost întotdeauna origi-

nal ca punct de plecare, n-a fost niciodată lipsit de autenticitate în structura raționamentului și în rigoarea axiologică a demonstrațiilor și concluziilor. „Munca a fost vreme de milenii osîndă, *poena*. Dar tot timpul artistul ni s-a înfățișat ca un muncitor eliberat prin iubirea cu care își executa lucrarea lui perfectă. Arta este creație în bucurie. Cînd orice muncitor va dobîndi conștiința unui artist, fața lumii se va schimba."

Nu vi se pare că radicalismul mutațiilor spirituale ale timpului nostru, la baza cărora prezidează idealul estetic generos al socialismului, își găsește în aceste cuvinte o surprinzătoare întemeiere profetică ?! Implicațiile umaniste ale civilizației tehnologice, ale cărei roade încep să se întrevadă din ce în ce mai clar, devine o realitate imediată, făcînd din ceea ce părea cu ani în urmă de domeniul visului o certitudine. Și mai departe, tot în *Estetică,* aceste subtile aprecieri : „Operele de artă, considerate ca pure organizații estetice, sînt rezultatele cele mai autonome ale muncii omenești.. Dacă apoi unora din plăsmuirile tehnicii le recunoaștem o anumită valoare artistică, faptul decurge din apropierea lor de tipul autonom al artei. Din acest punct de vedere se poate spune că arta este idealul întregii tehnici omenești, dar în același timp că ea este produsul tehnic care a atins perfecțiunea naturii". Propagatori ai apropierii dintre știință, tehnică și artă, dintre producție și estetică, artiști sau teoreticieni ca Vasarely sau Schöffer, chiar dacă vorbesc în termeni mai speciali și mai preciși, elevația gîndirii lor nu atinge o treaptă mai înaltă, deși beneficiază de avantajul de a fi oricum în *imanența* efectivă a fenomenului.

Astăzi cînd, în condițiile revoluției tehnologice șansa ca munca să devină o formă a artei este din ce în ce mai evidentă, anticipațiile teoretice ale lui Tudor Vianu nu se explică altfel decît prin orientarea raționalistă, receptivă la ideile progresiste ale vremii sale și implicit prin situarea consecventă în imanența fenomenelor studiate.

OCTAVIAN BARBOSA

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

O antologie de texte *Tudor Vianu* purtînd ca subtitlu stereotipa formulă „scrieri despre artă" este aproape un pleonasm. Despre ce altceva a scris Tudor Vianu în întreaga sa activitate ? De aici rezultă dificultățile pe care încercarea de față le-a avut de trecut.

Dacă Vianu și-a adunat în general articolele și studiile în volume, numărul celor rămase în periodice fiind destul de restrîns, în comparație cu alți autori, mai puțin metodici și sistematici (ceea ce n-a scutit pe autor de prospectarea unui număr însemnat de periodice), dificultăți de alt ordin n-au întîrziat să apară pe parcursul lecturii și a nevoii implicite de selecție.

Oricît de labile și nuanțate sau, dimpotrivă, oricît de rigide ar fi fost criteriile de selecție, din orice unghi vor fi fost examinate, articolele, cronicile și studiile foarte puține se lăsau eliminate. Fiecare în parte scotea la iveală o anumită latură care demonstra autenticitatea și viabilitatea unui mod de gîndire și, de aceea, *actualitatea* punctelor de vedere.

Subsumată totuși unui concept tematic care avea în vedere în primul rînd fenomenul plastic, este evident că antologia nu a putut face abstracție de nici o lucrare caracteristică acestui domeniu. Studiile de estetică și stilistică literară prin forța lucrurilor n-au intrat în aria de preocupări a antologiei. Studiile și eseurile dedicate artelor plastice și esteticii generale, cu trimiteri speciale la aceste ramuri ale artei, au fost selectate din periodicele și volumele următoare :

— *Dualismul artei*, Buc., 1925
— *Fragmente moderne*, Buc., Cultura Națională, 1925
— *O. Han*, Ramuri, Craiova, 1930
— *Arta și frumosul*, Buc., Societatea română de filozofie, 1931

— *Generație și creație*, Buc., 1934
— *Studii de filozofie și estetică*, Buc., 1939
— *Transformările ideii de om*, Buc., 1946
— *Jurnal*, Buc., 1961, 1970

O parte din articole au fost reproduse din *Universul literar*, *Vremea*, *Gîndirea*, *Viața literară*, *Comuna*, *Arta și tehnica grafică* ș.a.

Titlul antologiei de față este împrumutat volumului *Fragmente moderne*, apărut în 1925.

O.B.

I

STUDII DE ANALIZĂ ŞI METODOLOGIE

TREI MOMENTE DIN ISTORIA CONŞTIINŢEI ESTETICE

Într-o zi de primăvară, în epoca Renaşterii, la 14 aprilie 1455, se răspîndi în Roma zvonul că nişte zidari, lucrînd în hrubele mînăstirii Santa Maria, descoperiseră într-un mormînt antic, cadavrul perfect conservat al unei tinere fete de o rară frumuseţe. Mormîntul purta această simplă inscripţie: „Iulia, fiica lui Claudius". Un val de mare fervoare trecu prin sufletul mulţimii. Corpul tinerei fete, moartă probabil cu un mileniu şi mai bine înainte, fu dus în Capitoliu şi deveni obiectul unui pios pelerinaj. Toată lumea voia să admire frumuseţea Iuliei. Numeroşi pictori veniră să-i facă portretul. Chipul ei fu imprimat în ceară şi masca începu a fi adorată. Cum delirul mulţimii semăna cu idolatria, Papa Inocenţiu al VIII-lea ordonă să se îngroape cadavrul undeva în afară de Roma, dincolo de poarta Pinciana, păstrîndu-se sarcofagul gol în galeria palatului capitolin.

Întîmplarea este citată adeseori de către istoricii Renaşterii ca un document al cultului cu adevărat religios pe care frumuseţea îl inspira în această epocă şi ca o mărturie a întoarcerii către Antichitate, privită în Roma sau în Florenţa veacului al XV-lea ca adevărata patrie a frumosului. „Ceea ce este izbitor, în toate acestea, scrie Iacob Burckhardt, nu este faptul în sine, ci prejudecata, solid ancorată în spirite, că trupul antic, pe care toată lumea credea a-l vedea cu adevărat sub ochi, ar fi fost cu necesitate mai frumos decît tot ce exista pe lume atunci." Numeroase alte documente s-ar putea alătura întîmplării amintite pentru a ilustra direcţia pe care o luase spiritul public în Italia Renaşterii. Desigur, ar însemna să simplifici realitatea mult peste marginile înga-

duite afirmînd că mentalitățile dominate în tot timpul Evului Mediu și pînă în pragul Renașterii de viața religioasă au început a fi stăpînite cu exclusivitate din acest moment de valorile artei și ale frumuseții, adică de valorile estetice. Viața religioasă a continuat a fi destul de puternică în Renaștere. Dar chiar reacțiunea lui Savonarola, la Florența, care aruncă pe marele său rug, aprins în 1497 și 1498 pe piața Senioriei, opere de artă vechi și noi, picturi și sculpturi, dovedește că valorile religioase erau serios amenințate și că se impuneau măsuri extreme.

N-avem de gînd să reluăm procesul istoric al lui Savonarola, arătînd de pildă că, împreună cu operele de artă pe care le ardea pe rugul său, călugărul dominican din mînăstirea lui San Marco încerca să mistuie și tot ce se lega cu exagerata îndrumare estetică a vremii : cultul plăcerilor senzuale, relaxarea moravurilor, pervertirea spiritelor. Verbul lui Savonarola, izbucnind din adîncimile aprinse ale unui suflet rămas, pentru toate vremurile, prototipul fanaticului în acțiune, acest verb biciuitor care ridică masele florentine, uita să arate că marii dezvoltări artistice a timpului i se datora, nu numai semnalata alunecare a spiritelor, dar și deschiderea lor către lumea, pe care se pregăteau s-o stăpînească prin știință și s-o transforme prin tehnică. Nu încape nici o îndoială că arta și frumosul au fost marile educatoare ale omului, în momentul în care se constituie tipul lui activ încă și astăzi. Prin influența artei și frumosului, gîndul omenesc este rechemat din contemplarea lumii de dincolo către cunoașterea lumii de aici. Arta schimbă în Renaștere direcția generală a atenției. Seducția lumii create, în reprezentările ei, îndeamnă pe oameni s-o considere cu mai multă luare aminte, pregătind terenul observațiilor și experimentărilor din care se va naște știința modernă. Conexiunea aceasta nu este o simplă ipoteză teoretică. Ea poate fi stabilită cel puțin în cazul unui exemplar viu, în acela al lui Leonardo da Vinci, pictor și sculptor, om de știință și inginer. Cînd s-au publicat manuscrisele lui, rămase în Franța, unde moartea l-a surprins la curtea lui Francisc I, lumea a rămas uimită de mulțimea și varietatea preocupărilor marelui italian, în același timp artist, geometru, anatomist, paleontolog, tehnician specialist al fortificațiilor, inginer presim-

ţind aerostatica modernă. Dar ceea ce mai putea reţine istoricul culturii prin studierea manuscriselor lui Leonardo era constatarea că ştiinţa vremii noastre s-a născut în adevăr din spiritul noii arte realiste a Renaşterii. Însemnările lui Leonardo da Vinci sînt în această privinţă de o desăvîrşită limpezime. „Pictura, scrie Leonardo, înfăţişează simţurilor operele naturii, cu mai mult adevăr şi preciziune decît cuvintele sau literele. Literele redau mai bine cuvîntul decît pictura, dar noi vom spune că ştiinţa care reprezintă opera însăşi a naturii este mai admirabilă decît aceea care nu redă decît lucrarea omului, adică cuvîntul, poezia şi cele care i se aseamănă şi care trec prin limbajul omenesc.“ Pictura este o ştiinţă, pentru Leonardo. Ştiinţa porneşte, pentru el, de la pictură, ca de la prima încercare a omului de a capta, prin observaţie, fenomenele naturii. Cine se îndoieşte de însemnătatea pe care a avut-o arta în procesul de apariţie a ştiinţei moderne trebuie să se oprească în faţa figurii simbolice a lui Leonardo. Cazul lui nu lasă în această privinţă nici o îndoială.

Au trecut secolele şi s-au adunat tot mai numeroase operele artei şi ale ştiinţei. Universul sensibil era acum mai bine cunoscut decît înainte ca Renaşterea să iniţieze, prin arta sa, observarea lumii. Ştiinţele naturii făcuseră mari progrese. Dar cunoştinţa principiilor slăbise în toată această vreme, căci observarea lumii sensibile nu putea produce mai mult decît aceasta cuprinde, adică fapte concrete şi conexiuni între ele. De unde puteau lua oamenii secolului al XVIII-lea principiile capabile să organizeze experienţa şi să călăuzească pe om în împrejurările practice ale vieţii, cînd critica ştiinţifică ruinase în această vreme fundamentele străvechi ale ştiinţei şi ale moralei ? În această vreme apare în Germania un om, prezentînd mari asemănări cu Leonardo. Este vorba de J. W. Goethe, poet, desenator, colecţionar de artă şi de obiecte naturale, om cu o întinsă curiozitate ştiinţifică străfulgerat de intuiţii geniale, pe care ştiinţa avea să le confirme în curînd, ca atunci cînd emite printre cei dintîi teoria transformismului, aducînd şi contribuţii mai speciale în domeniul anatomiei comparate sau în teoria culorilor. Goethe este unul din oamenii care au înţeles mai bine în veacul al XVIII-lea însemnătatea artei pentru orientarea cunoaşterii şi conduitei omeneşti. Cu această conştiinţă por-

nește el către Italia, vechea patrie a artelor, și însemnarea sosirii lui în primul oraș italienesc se răsfrîngea în mintea sa ca un adevărat eveniment cosmic: „A stat deci scris în cartea destinului, la pagina mea, ca în ziua de 28 Septembrie 1786, seara, după ceasul nostru la orele 5, să zăresc pentru întîia oară Veneția, venind de la Brenta către lagune, și curînd după aceasta să pășesc și să pot vedea acest minunat oraș insular, această republică de castori. Astfel, slavă Domnului! Veneția nu mai este pentru mine un simplu cuvînt, un nume gol, ca acela care m-a chinuit de atîtea ori, pe mine, dușmanul de moarte al vorbelor goale". Nu este în adevăr curioasă asemănarea acestei însemnări cu aceea pe care am spicuit-o mai sus în notele lui Leonardo? Ca și marele pictor italian al Renașterii, Goethe frînge o lance împotriva cunoașterii prin cuvinte, căreia îi preferă desigur calea directă a observației prin simțuri. Astfel, după ce, în mai multe etape ale călătoriei sale italiene, vede *Cina cea de taină* al lui Leonardo, *Cortegiul triumfal* al lui Mantegna și grupul lui *Laocoon,* Goethe notează observația: „Este sigur că marii artiști au posedat o tot atît de mare cunoaștere a naturii și o noțiune tot atît de precisă despre modul acestei reprezentări, ca și Homer..." Drumul artei este pentru Goethe, ca și pentru Leonardo, un drum către cunoașterea naturii. „Marile opere de artă, își continuă el însemnarea, sunt produse de oameni după principii adevărate și firești, deopotrivă cu acele ale operelor naturii." Arta ca o forță a cunoașterii naturii este principiul care, peste veacuri, îl unește pe Goethe cu Leonardo. În Italia, supunîndu-se influențelor hotărîtoare ale artelor plastice, studiind pe marii maeștri, observînd și desenînd el însuși, se dezvoltă în Goethe interesul pentru științele naturii și se deschide pentru el calea contribuțiilor originale în acest domeniu. Experiențele lui Leonardo se refăceau în sufletul lui Goethe, cu aceleași rezultate în direcția cunoașterii. Totuși, spre deosebire de Leonardo, Goethe recunoaște nu numai natura în artă, dar și arta în natură. Acesta este însemnatul pas pe care el îl face, dincolo de marele său înaintaș. Pentru Goethe, nu numai că arta imită natura, dar și natura imită într-un fel oarecare arta. Un principiu de activitate, supunînd materia formei, impunînd o configurație pînă și pietrelor ascunse în tainițele pămîntului, străbate natura, deopotrivă cu arta. Această

idee este exprimată adeseori de Goethe, de pildă într-o poezie a bătrîneţii sale, *Weltseele*, în care poetul se adresează, în stilul himnic obişnuit lui în această vreme, forţelor plastice ale naturii. Am încercat altă dată să adaptez în versuri româneşti această măreaţă poezie a lui Goethe :

Porniţi spre patru puncte cardinale
Din locu-acestor falnice ospeţe
Şi întocmiţi prin zonele astrale
Un univers cu mii şi mii de feţe !

În depărtări ce nu cuprinde gîndul
Vi se arată visul unor zei,
Aprindeţi-vă fragede de-a rîndul
În spaţiul plin de flăcări şi scîntei.

Înaintaţi, puternice comete,
Porniţi tot mai departe şi mai sus,
Un labirint de sori şi de planete
Vă taie calea voastră spre Apus.

Pămîntul neformat îl veţi cuprinde
Şi-l veţi lucra cu tineresc avînt
Şi chipul lui mai viu se va aprinde
În măsurat elan cîntînd.

După părerea lui Gundolf, unul din interpreţii cei mai pătrunzători ai poetului, concepţia naturii ca artă s-a format în spiritul lui Goethe în contact cu natura plină de armonie a împrejurimilor Romei. „Contrastul şi lupta cu natura, scrie Gundolf, în care pentru sentimentul Nordului rezidă orice cultură, pare aci depăşit. Cultura şi manifestările ei cele mai înalte, adică arta marilor maeştri, nu mai era aci decît o prelungire pe plan uman a forţelor naturale constructive şi dinamice. Unitatea internă a celor două forţe fundamentale care au dominat totdeauna sufletul lui Goethe, a instinctului plastic şi a instinctului vital, a culturii şi a naturii, care în chipul cei mai chinuitor pentru el erau desbinate pînă acum şi a căror armonizare era numai obiectul presimţirii şi năzuinţelor lui, experienţa acestei unităţi o degustă Goethe cu

o deplină fericire în contemplarea naturii romane și a artei adunate acolo.“ Tot la Roma se impune probabil lui Goethe ideea că viața morală nu este produsul unei lupte cu tine însuți, ci aceea a unei libere și armonioase dezvoltări a naturii tale, deopotrivă cu aceea a artei. Aci desăvîrșește el tragedia *Ifigeniei*, în care poetul întrupează idealul său moral în forma unui caracter armonios, al unui „suflet frumos“. Ideea vieții morale modelate după exemplul artei îl va face pe Goethe mai tîrziu să propună norma educativă a culturii interioare, *die Bildung*, așa de deosebită de vechile idealuri pedagogice. A educa un om însemna altă dată a-l opune oarecum sie însuși, a-l face capabil să reziste înclinațiilor sale și să susție lupta cu sine. Începînd cu Goethe, a educa un om înseamnă a dezvolta armonios în el puterile naturii, așa cum face arta cu materialele pe care le plăsmuiește. Ideea de a lucra la propria ta formație, întocmai ca un artist aplecat asupra materialelor sale, este o idee goetheană. A doua oară, după Leonardo, arta trecea la posturile de conducere ale civilizației moderne și idealul nostru de cultură a rămas profund influențat de revelațiile obțiunte cu acest prilej.

A trecut aproape o sută de ani de cînd Goethe, pornind spre Italia, se pregătea să extragă dintr-o cunoaștere mai adîncă a artei, noi îndrumări pentru întreaga cultură a timpului său, cînd un englez, un bărbat ciudat în toate privințele, un caracter făcut dintr-un amestec de estetism și profetism, John Ruskin, socotește că arta are să-și spună din nou cuvîntul în marile dificultăți morale și sociale ale momentului. În ultima sută de ani știința adusese, mai cu seamă în Anglia și în țările Europei nordice, o mare desvoltare a industriei și rezultatul era, împreună cu urîțenia producției, mizeria și sălbăticirea proletară. Frumusețea lucrurilor cu care meseriașii altor timpuri creiaseră mediul de viață al Europei vechiului regim dispăruse. Muncitorii noilor fabrici trăiau legați de lucrul lor cu sentimentul unei adînci restriști. John Ruskin era profesor al Universității din Oxford. Cuvîntul lui înflăcărat aduna studențimea în jurul său și adeseori locuitorii renumitului oraș universitar vedeau defilînd pe stradă grupuri ateniene, tineri discipoli înconjurînd

* La data apariției studiului.

pe un bărbat purtînd o fluvială barbă blondă, pe John Ruskin. Acest profesor era un conservator, un *tory.* Nu numai industria, dar nici știința vremii nu era pe placul său. Cînd în laboratoarele biologice ale Oxfordului se făcură primele vivisecții, profesorul Ruskin își dădu cu mare zgomot demisia. Drumurile de fier găsesc în el pe unul din cei mai îndărătnici adversari. El dorește apoi să înapoieze masele populare către munca pămîntului și înființează în acest scop o asociație, Guilda Sfîntului Gheorghe, în cadrul căreia organizează mai multe comunități de muncă. Fermele astfel create merg însă destul de rău și cînd Ruskin se hotărăște să le predea unui partid politic cu care ideologia sa avea de altfel destul de puține afinități, Ruskin apare într-o trăsătură din alte vremuri, condusă de un vizitiu împanglicat — o manifestare a aceluia care nu voia cu nici un preț să folosească drumul de fier. Împotriva producției fabricate, el dorește învierea tradiționalelor industrii domestice, izbutind să pună în funcțiune vechile războaie, care produc acum țesături ca cele de demult, cunoscute uneori sub numele de *Ruskin lin.* Răspunzătoare de urîțirea mediului și de nefericirea lucrătorului modern era pentru Ruskin mai întîi depărtarea de natură, apoi lipsa de iubire, „orgoliul". Spiritul acumulării capitaliste, „execrabila fecunditate a banului", era numai o consecință a acestui orgoliu. În noua sinteză de viață, pe care el o propune, se cuprindea, împreună cu înapoierea către natură, revenirea către acele forme ale muncii, în care muncitorul să se simtă legat, prin lanțurile delicate ale iubirii, de munca sa. Umanizarea muncii este ceea ce Ruskin dorește. „Este fără îndoială cu putință unor oameni, scrie el în *Cele șapte lămpi ale Arhitecturii,* să se transforme în automate și să-și coboare lucrul lor la nivelul unei mașini, dar atîta timp cît ei lucrează ca niște *oameni,* punîndu-și inima în ceea ce fac și făcînd-o cît pot mai bine, n-are importanță dacă vor fi niște lucrători mediocri : factura operei lor va avea o calitate mai presus de orice preț ; se va vedea limpede în ea că au fost locuri în care s-au oprit cu mai multă plăcere decît în altele și locuri în care le-a lipsit grija și au fost grăbiți. Efectul întregului, comparat cu același obiect executat de o mașină sau de o mînă mecanică, va fi acela al unei poezii bine citite și profund simțite față de aceleași versuri recitate de un papagal." Umanizarea mun-

cii înseamnă în același timp revenirea ei către frumusețe, reinstaurarea artei în locurile din care industrialismul modern a izgonit-o. Arta era, pentru Ruskin, un document al delicateții morale a artistului. „Orice cîntec omenesc, scrie el în altă parte, este expresia bucuriei sau a durerii unor oameni nobili. Exact în justul raport al frumuseții cauzei și al purității senzației stă posibilitatea desăvîrșirii prin artă. O fată poate cînta dragostea ei pierdută, însă nu un zgîrcit banii lui pierduți. Putem stabili cu absolută siguranță propoziția : frumusețea artei este măsura purității morale și a măreției emoției din care ea izvorăște. Examinați un sentiment care vă stăpînește, întrebîndu-vă dacă el ar putea fi cîntat frumos și artistic de către un maestru. Dacă lucrul pare posibil atunci sentimentul este bun. Dacă nu poate fi cîntat de loc sau numai într-o formă ridicolă, atunci sentimentul este josnic. Și așa se întîmplă cu toate artele." Corolarul acestei constatări este că înnobilarea lucrătorului, prin aplecarea lui iubitoare asupra operei pe care o execută, va reda muncitorului modern un sentiment mai fericit de viață și o mai înaltă valoare estetică lucrului mîinilor sale și întregului mediu în care trăim. Extrăgînd aceste certitudini din studiul vechilor meserii și al istoriei artei, din care prefera pe maeștrii italieni dinaintea lui Rafael, tocmai pentru puritatea și delicatețea superioară a vieții lor morale, Ruskin făcea încă odată apel la artă ca la o forță capabilă să îndrumeze lumea de azi și să-i propuie soluțiile ei de viață. Odată cu Ruskin problema estetică devine o problemă socială și dacă nu toate punctele programului său au fost realizate, dacă idealurile sale au fost prea mult închinate trecutului, nu este mai puțin adevărat că lui i se datorește reîmprospătarea conștiinței despre rolul pe care arta îl poate avea în viața socială. Astăzi cînd înnobilarea estetică a muncii face parte din revendicările cele mai de seamă ale timpului nostru nu putem spune că opera lui Ruskin a rămas fără de ecou. Prin el, conștiința estetică a trecut din nou la posturile de comandă și idealurile de viață ale omului modern s-au resimțit.

SPIRITUL NOU ÎN ESTETICĂ
Fragment dintr-o conferință

O regulă veche prescrie vorbitorului care anunță un subiect dificil și neobișnuit, să cucerească atenția binevoitoare a persoanelor cărora li se adresează. În împrejurarea specială a conferinței de azi, vorbitorul declară că nu va urmări acest scop pentru sine, ci pentru disciplina despre care se va ocupa. Că estetica are nevoie să cucerească bunăvoința persoanelor cărora, din întîmplare sau prin natura ei, le vorbește, este o împrejurare pe care cu oarecare melancolie o recunoaște acela care și-a făcut din estetică obiectul unor silințe mai îndelungi. Căci deși estetica numără peste două mii de ani de la data primelor ei monumente și cu toate că studiul ei s-a încetățenit de multă vreme ca materie neatîrnată în programul învățămîntului universitar al celor două continente, deși despre estetică vorbește toată lumea și nu este om civilizat care să nu treacă printre criteriile purtării sale și criteriul estetic, deși vechimea științei este atît de venerabilă și înrădăcinarea ei în viața oamenilor pare atît de bine asigurată, o mulțime de glasuri vin s-o critice cu o asprime care amenință cu nimicirea.

Conștiința că apariția ei în lumea modernă nu va fi primită cu entuziasm, și că va fi întovărășită mai de grabă de sentimentul care însoțește nașterea bastarzilor, pare s-o fi avut și acela care a găsit termenul de „estetică", consacrînd științei astfel denumite, un tratat în care pentru prima oară se încerca fundarea logică a unei discipline reprezentată de altfel și mai înainte. Mă gîndesc la germanul Alexander Baumgarten care, pe la mijlocul veacului al XVIII-lea, scria în latinește o operă în două volume intitulată *Aesthetica* și care, în prefața scrierii sale, cerea ier-

tare cititorilor că se va ocupa de o știință atît de inferioară. Inferioară trebuie să fie știința esteticii, ca una ce se ocupă de „cunoștință confuză“, spre deosebire de logică al cărei obiect îl alcătuiește „cunoștința clară“, întocmai cum studiul protozoarelor ar trebui să-l judecăm inferior studiului animalelor cu coloană vertebrală.

Progresul spiritului științific ne-a învățat însă că o știință nu poate fi compromisă de nivelul la care obiectul său există în ierarhia creației sau a sufletului omenesc. Nimeni nu mai deduce astăzi o prețuire relativă din faptul că în intuițiile frumosului, despre care estetica tratează în primul rînd, adevărul lucrurilor ar transpărea prin ceață, că fantezia artistului amintește felul general al intelectului primitiv sau infantil ori că valorile artistice sînt nu numai eterogene față de valorile științifice, dar că stau chiar în cel mai radical contrast. Inferioară ar fi estetica, dacă în natura obiectului ei ar fi cuprinsă și o împiedecare la constituirea ei ca știință, dacă s-ar putea dovedi că ea încearcă să găsească rațiunile iraționalului, și că nu este deci decît o știință a anti-științificului.

Dar tocmai aceasta este ceea ce susțin numeroșii adversari ai esteticii. Printre aceștia, acei cărora estetica li se adresează întîmplător, marea mulțime a oamenilor conduși de bunul simț popular, a hotărît o dată pentru totdeauna că „nu-i frumos decît ce-mi place mie!“ În forme deosebite, aceeași afirmație apodictică revine și la oameni a căror bunăvoință și atenție estetica vrea mai ales s-o cucerească. Acești oameni sînt artiștii și filozofii. În ce privește pe cei dintîi, experiența pe care o au despre faptele artei, le dovedește că felul de producere a operei, subita ei degajare din straturile active ale subconștientului, pasiunea exclusivă pe care o inspiră și împrejurarea că nici o metodă nu poate înlocui neantul predispoziției creatoare, totul le dovedește că raza minții omenești nu poate străbate cu vreun oarecare folos în acest complex de taine și minuni. Și ceea ce experiența artiștilor le spune lor și ne dezvăluie și nouă este atît de adevărat, încît acolo unde opera este rezultatul unei aplicări raționale, unde fapta creatoare se modelează după exemple propagate prin școală și unde metoda vrea să înlocuiască neprevăzutul creației, avem de-a face cu producții de o valoare cu totul mediocră. Despre nulitatea mijloacelor raţio-

nale în creațiunea artistică ne convingem dacă privim și acelea dintre produsele artei moderne unde dependența creației de teorie o resimțim invariabil ca pe o degradare a furtunoasei energii care face pe artist. Cînd dispune de o însușire autentică, artistul simte limpede că în sine însuși, iar nu în niște motive generale, stă explicația faptei sale și își însușește astfel punctul de vedere al dictonului popular.

Dar din incapacitatea esteticii de a influența fapta artistului nu se poate trage vreo concluzie împotriva legitimității ei ca disciplină științifică, după cum din neputința logicii de a înzestra pe cineva cu gîndire clară și de a face din imbecil om de știință, nu se poate conchide la vreun nihilism logic. Nulitatea esteticii n-o dovedește nici măcar faptul că artistul resimte aptitudinea sa ca străină aptitudinii raționale. Este doar caracteristica vieții de a nu se putea cunoaște decît alienînd o parte din energia ei propriu-zisă. Auzim adeseori din gura bătrînilor noștri că „cine știe multe moare curînd". Bătrînii noștri au fixat astfel intuitiv adevărul că știința neagă viața, în sensul că din curentul ei general de energie abate un braț și îi schimbă destinația. Aci stau temeiurile tragediei cunoștinței. Din această pricină, o lungă obișnuință de studii și meditații se însoțește fără greș cu o atenuare a tonusului vital și cu o negreșită închircire a floarei omenești. Dar dacă este așa, se înțelege atunci de ce artistul declară că știința nu-i poate fi de nici un ajutor și de ce noi înșine sîntem nevoiți să recunoaștem că, întrunite în aceeași persoană, știința neagă puterea creatoare. Kant este acela care a formulat mai întîi că genialitatea, al cărei domeniu el îl restrîngea la faptele artistice, lucrează ca o putere a naturii. Exercițiul unei asemenea puteri exclude reflecțiunea despre sine. Cînd aceasta totuși apare, caracterul primitiv al energiei se schimbă, se atenuează și se transformă în contrariul lui. Afirmația artiștilor n-are deci decît o valoare ilustrativă. Ea confirmă într-un caz special legea generală pe care am amintit-o — dar n-aduce nici un argument valabil împotriva posibilității esteticii ca știință. Afirmația artiștilor, ca și aceea a vorbei populare, mai are însă un înțeles. Dar despre aceasta nu ne vom putea ocupa decît mai tîrziu.

Cu puținele lucruri pe care le-am cîștigat pînă acum, putem combate și vorba kantiană că „frumosul place fără concept", că adică nimeni nu poate să înfățișeze motivele pentru care un obiect i se pare frumos și-i place. Este destul doar să băgăm de seamă că o mulțime de oameni obișnuiesc să se explice de ce pînza unui pictor și scrierea unui poet le-a plăcut. Înclinarea de a introduce lumina în această materie nu este străină firii omului cultivat. Pornind de la această înclinație se desfășoară, între oameni tineri, lungile convorbiri despre artă, pe care experiența ne învață să le prețuim ca pe un bun exercițiu dialectic și un excelent mijloc de cultură a gustului. Din aceeași temelie se dezvoltă și așa numita critică literară și artistică pe care este oricum greu s-o combatem ca pe o zadarnică vorbărie în luptă cu imposibilul. Înzestrat cu bun gust, avînd la îndemînă numeroase exemple și prin urmare o largă putință de comparație, deprins cu obiceiul cercetării de sine, oricine poate măcar încerca să dea socoteală despre pricinile încîntării sale în fața artei. Ceea ce se poate susține este că în clipa în care exercițiul acesta este încercat și are succes, ceva din intensitatea emoției dispare, tocmai pentru motivul că din energia vieții un fragment a fost sustras și atribuit cunoașterii. Tot așa explicăm și numeroasele greutăți cu care critica literară și artistică are să lupte. Publicul nu regăsește, în fața unui studiu de artă, frăgezimea emoției sale primitive și este înclinat să-i facă din cunoștința acestei absențe o vină, deși critica însăși nu-i făgăduise niciodată că-i va da emoții, ci cunoștințe. Învinuirile care pururi au fost aduse criticilor sînt că aceștia ar fi niște oameni insensibili, lipsiți de respectul pe care de sigur că geniile îl merită, preocupați mai mult să manifeste marea istețime a minții lor. Aceleași învinuiri pe care oamenii sentimentali le aduc pururi oamenilor înzestrați exclusiv sau preponderent cu o aptitudine logică. Și nu este de sperat că vreodată sentimentalii vor găsi pe critici, destul de sensibili, foarte modești și reverențioși, pentru că niciodată viața nu va judeca cunoașterea, decît ca pe o activitate făcută în paguba ei.

Am spus că satisfacția artistică și judecata asupra artei intră în conflict *în clipa* confruntării lor, și este de subliniat că în această clipă puterea conflictului este mai mare. Cu timpul însă ceea ce a fost cîștigat prin cunoaștere se depune

printre energiile primitive ale vieții. Ceea ce în genere înțelegem prin „cultură" este tocmai o asemenea asimilare și aducere sub punctul de vedere al energiei practice, a unor lucruri de care mai înainte ne apropiasem prin rațiune și printr-o penibilă aplicare metodică. Ne putem aștepta deci că ceea ce în adevăr am cîștigat prin reflecțiune personală, prin studiul criticilor și prin studiul esteticii să se integreze ca o putere a vieții. Și că într-adevăr lucrul se întîmplă așa, ne-o dovedește chiar comparația nevoii artistice la individul care se găsește înainte de începerea procesului culturii, foarte slabă și îndestulîndu-se în monotonie, cu nevoia artistică la individul care se găsește la o fază relativ înaintată a procesului cultural, pentru care ea se nuanțează nespus de bogat și se ordonează printre nevoile elementare ale vieții.

Dar dacă nici unul din argumentele obișnuite nu poate avea trecere în ochii noștri și dacă de la estetică sînt de așteptat unele rezultate pe care omenirea modernă le socotește prețioase, poate că atenția auditorului va începe să fie binevoitoare. Dacă totuși rezistența sa nu este deplin învinsă, îi vom spune că avem de gînd să facem importante concesii.

Vechea estetică speculativă a meritat să fie privită cu oarecare neîncredere. Dacă cu toate serviciile pe care le-a adus, și pe care le putem pune și astăzi la contribuție, ea n-a întîmpinat o bună primire fără restricție, nu trebuie să ne plîngem decît pe jumătate. E înțelept lucru să ne aplecăm în fața criticii, dacă de aici poate decurge o îmbunătățire a metodelor. Estetica speculativă se găsea în paradoxala situație de a voi să epuizeze dintr-o dată obiectul specific oferit cercetării sale. Spun că această situație era paradoxală, pentru că nici una dintre științele naturii sau ale omului, la vremea în care estetica speculativă domnea netulburată, nu mai era însuflețită în aceeași măsură de înclinarea de a da un tot, complet în fiecare din părțile sale, bine articulat și fără nici o lacună. Ba chiar astăzi nicăieri *spiritul sistematic* nu este mai activ decît se dovedește a fi în estetică.

Tendința sistematică a dominat toate disciplinele științifice de cînd Descartes a arătat că prin îndoitul proces al *analizei și sintezei* mintea omenească este capabilă să reconstituie sistemul lumii din principiile lui cele mai simple. Victoria culminantă a acestei înclinații au serbat-o enciclopediștii francezi la mijlocul veacului al XVIII-lea. Tendința

sistematică a intrat de atunci în descreştere şi, treptat-treptat, conştiinţa omenirii cercetătoare s-a obişnuit cu ideea că opera ştiinţei nu se poate desăvîrşi prin efortul speculativ al unui singur om, nici printr-un efort speculativ continuu, dar că stă mai de grabă în natura activităţii ştiinţifice de a se completa prin integrări parţiale la care să colaboreze toţi oamenii unei generaţii şi toate generaţiile între ele. Această nouă metodă de lucru decurgea din noua icoană a lumii, care încetă să mai fie un întreg armonios, un „cosmos", pentru a se transforma într-un complex inextricabil de serii cauzale, pornite din infinitul timpului şi spaţiului, fără reprezentarea unui scop oarecare.

Vechea icoană a lumii era un tablou căruia artistul (pentru a întrebuinţa un termen care circulă printre artişti) îi adăugase „finitul", accentul ultim revelator prin care bucata se întregeşte şi se încunună. O semnificaţie totală şi permanentă se degaja din această operă de artă în care părţile se comportau între ele cu armonia care caracterizează frumoasa complexiune a unui organism viu şi sănătos. Ce morală pesimistă rezultă din noua icoană a lumii nu este necesar să arătăm mai pe larg aici pentru că lucrul a fost făcut cu îndestulare de către alţii! Este destul să spunem că în concepţiunea care se substituie concepţiunii vechi, universul se goli deodată de orice semnificare. Succesiunea cauzelor şi efectelor se arătă că aleargă în infint, fără menire şi fără scop. Nimeni nu mai crezu în acea caritabilă intervenţie a Divinităţii care potriveşte între ele lucrurile acestei lumi, cum ar potrivi ornicele din atelierul unui ceasornicar şi pentru că această credinţă dispăru din conştiinţa oamenilor, inima lor deveni nemîngîiată. Pentru a explica echilibrul dintre elementele lumii care oricum continuă să existe şi să funcţioneze, deşi lipsa ei de idealitate internă ar trebui s-o abandoneze mai de grabă haosului şi anarhiei, cercetătorii au presupus, între aceste elemente, acţiunea irevelantă a puterilor naturale şi, între indivizii care compun societăţile omeneşti şi promovează istoria, lupta omului cu natura inclementă şi bestiala luptă a oamenilor între ei. Vechiul univers elocvent şi armonios fu astfel înlocuit cu un univers mut şi disarmonic.

Am spus că noua icoană a lumii atrăgea după sine o nouă metodă de lucru. Edificul integral al ştiinţei se ridică

astăzi prin totalizarea rezultatelor speciale. Încrederea carteziană în puterea și roadele speculației e înlocuită printr-o îndoială plină de modestie față de ceea ce spiritul cercetătorului individual poate produce singur și prin nevoia de a apela la rezultatele tuturor sforțărilor desfășurate înlăuntrul unei epoci și de-a lungul timpului. Munca științifică se socializează. Erudiția, pentru care cartezianismul profesa cel mai mare dispreț, începe să se bucure de o nouă cinste. Valoarea erudiției în știința modernă diferă, cu toate acestea, de aceea pe care ea o avea la umaniștii Renașterii. Căci pe cînd la aceștia din urmă ea joacă un rol pur autoritativ, servește anume să sprijine o părere modernă prin mărturii antice, în știința modernă ea are rolul de a completa într-un punct eterogen munca specială a cercetătorului și de a coordona astfel niște rezultate care nu pot fi decît parțiale.

Reforma metodologică fu chiar mai adîncă. Căci pe cînd în acea alternanță de analiză și sinteză, de care nici o întreprindere științifică nu se poate scuti, vechea știință punea accentul mai ales pe sinteză — știința nouă accentuează mai ales analiza. Ceea ce o interesează sînt mai mult deosebirile decît asemănările. Ea se hotărește mai greu la generalizare pentru că vrea să cuprindă mai adînc temeiul unei generalități. Va considera deci cu o deosebită atenție abaterile de la regulă, cazurile rare, micile fapte caracteristice, în speranța că din încordarea proprie contrastelor și anomaliilor se va revela un principiu mai simplu și mai adînc.

Disciplinele filozofice nu rămaseră străine de acest spirit nou. Nici un psiholog și nici un sociolog modern nu vor întreprinde astăzi lucrări de sinteză în disprețul sau ignoranța cercetărilor parțiale ale specialității. Aceste cercetări sînt astăzi de un număr foarte mare. Numai cunoștința și practica lor dă astăzi unui autor de tratate autoritatea științifică necesară.

Nu vreau să spun că estetica rămase cu totul neinfluențată de progresul spiritului nou în știință. Se poate afirma totuși că modernizarea ei a întîmpinat unele dificultăți. În estetică domnește și astăzi tendința de a îmbrățișa întreaga cuprindere a obiectului și de a epuiza printr-o singură emisiune taina lui cea mai adîncă. Principiile trezesc în știința noastră un interes cu mult mai mare decît faptele particu-

lare. Afirmaţia sufocă cercetarea. Libertatea nu se găseşte cu autoritatea în acel raport de echilibru care să garanteze o singură şi liniştită dezvoltare a ştiinţei.

Trebuie amintit spre justificarea esteticii că această stare de lucruri cuprinde în sine ceva firesc. Estetica neavînd de-a face nici cu fenomene naturale şi nici cu fapte istorice (acestea din urmă deşi se oferă preţuirii noastre, pun totuşi o graniţă jocului acestei preţuiri), obiectul ei apropiat fiind lumea de valori pe care o constituie frumosul artistic, este firesc ca variaţia individuală să aibă aici un cîmp de evoluţie cu mult mai larg decît acela pe care-l îngăduie repetarea experienţelor în ştiinţele naturii şi consensul documentelor în istorie. Valoarea se defineşte ca obiectul unei dorinţe. Dorinţele însă nu sînt niciodată determinate prin motive generale. Faptul că un obiect oarecare este socotit preţios de către semenul meu sau chiar de un mare număr al semenilor mei, nu mă va face niciodată să-l doresc, dacă în mine însumi nu voi găsi îndemnul de a mi-l apropia. Cineva ar avea dreptate cu toate acestea să observe că nu sînt puţini aceia care doresc unele bunuri, nu pentru că personal le-ar găsi dezirabile, dar pentru că toată lumea în jurul lor le găseşte astfel. După cum dorinţa este înrădăcinată în năzuinţa personală sau în năzuinţa mediului, oamenii ar putea fi împărţiţi în *autonomi* şi *heteronomi* [1]. Dar dacă veţi observa lucrurile de aproape, veţi înţelege fără greş că ceea ce mînă pe aşa numiţii *heteronomi,* nu este aspiraţia care trăieşte în sufletul semenilor, ci dorinţa de a trăi la acelaşi nivel cu aceşti semeni şi care locuieşte în propriul lor piept. Observaţia aceasta o confirmă şi faptul că heteronomii sînt mai ales influenţaţi de exemplul pe care îl dă un individ sau un grup de indivizi aparţinînd unei clase superioare. Vesta pe care regele Angliei a purtat-o în cutare împrejurare festivă — observă un sociolog german — o veţi găsi după cîţiva ani la ţăranii din Munţii Bavariei. Dorinţa de a te depăşi, subordonată unui temperament mai mult sau mai puţin vanitos, lucrează aici ca un imbold autonom. Şi cu toate că pe această cale viaţa omului se contaminează de oarecare artificialitate, împrejurarea nu trebuie s-o condamnăm fără nici o circumstanţă atenuantă. Prin propagarea exem-

---

[1] Cp. E. Adickes, *Charakter und Weltanschauung,* 1907.

plelor venite mai de sus sau mai de departe, moravuri mai bune pot pătrunde mai adînc, civilizația generală se poate găsi sporită, — dacă totuși nu se întîmplă dimpotrivă...

Motivele dorinții se confundă cu însuși faptul creațiunii noastre pe această lume. De ce un lucru trezește în mine dorința posesiunii lui sau de ce viața mea este dominată de anumite aspirații generale, nu se poate explica decît prin acea variație diferențială care face din fiecare individ o speță, prin ceea ce au depus în mine „părinții din părinți" sau cel mult prin condițiile cu totul speciale ale dezvoltării mele. Ceva adînc, obscur și irațional este dorința. Impulsul ei pornește din însăși temeliile ființei și la oamenii înzestrați cu dorințe puternice, cu pasiuni profunde, nesatisfacerea lor amenință cu surparea tragică a acestor temelii. Valorile către care neamul omenesc năzuiește trebuiesc așadar distribuite după natura dorințelor cărora ele corespund și în ultimă analiză după multiplicitatea nesfîrșită a indivizilor care compun neamul omenesc. De această regulă ascultă și valoarea artistică și astfel dobîndim ultimul înțeles al vorbei populare că „nu este frumos decît ce-mi place mie!". Din nesfîrșitele posibilități ale artei, artiștii nu realizează decît pe acelea care li se potrivesc, și oamenii cărora arta li se adresează nu aleg decît pe acelea pentru care organul nu le lipsește. Sînt însă și printre artiști și printre contemplatorii de artă heteronomi, indivizi care sînt determinați de moda timpului sau de o greșită cunoștință de sine, dar producția sau reacțiunea acestora n-are un caracter estetic, și prin urmare de ei estetica se poate dezinteresa. Aici nu ne vom ocupa decît de indivizii estetic autonomi. La acest punct cercetarea noastră ar putea fi încheiată cu convingerea că deoarece valoarea artistică este înrădăcinată în adîncurile individualității, estetica nu este posibilă. În adevăr, a construi o știință a individului este o întreprindere contradictorie și zadarnică. Fiindcă creațiunea și plăcerea artistică nu pot fi explicate decît prin calitatea particulară a indivizilor implicați în aceste procese, orice generalizare este exclusă și prin urmare orice știință este imposibilă. Dar înainte de a ne resemna cu ideea că ignoranța noastră este fatală și de a ne lua rămas bun de la speranțele noastre, să ne îndreptăm încă odată privirile către domeniul istoric al artei.

Istoria artei ne învață că o generalizare printre obiectele artistice nu este cu totul imposibilă. Istoria artei lucrează chiar cu niște concepte care rămîn străine istoriei politice. Ea vorbește de „școli" și de „stiluri", adică despre niște lucruri pentru care nu există nici un echivalent în descrierea trecutului politic al unui stat. Pe cînd în istoria politică faptele se urmează fără repețire, în istoria artei faptele prezintă în granițele unei anumite regiuni geografice și în cuprinsul unei epoci anumite un isbitor aer de rudenie. Acest aer de rudenie este la urma urmelor un efect de repețire; a unei repețiri însă care servește de fundament unei inventivități nesecate. Între biserica Nôtre-Dame din Paris și catedrala din Colonia există cîteva caractere comune ca d.p. arcurile ogivale, contraforții ș.a.m.d.; există însă și unele caractere diferențiale ca d.p. verticalismul cu mult mai accentuat la catedrala germană decît la biserica pariziană. După cum considerăm deosebirile sau asemănările, cercetarea noastră ia un caracter diferit. În primul caz ea se apropie mai mult de cercetarea istorică propriu-zisă al cărei tip socotim că este cercetarea de istorie politică; în cazul al doilea, ea se apropie mai mult de cercetarea care servește științelor naturii. Se știe că, în adevăr, este propriu acestor științe să grupeze după asemănări faptele pe care le studiază și anume, în clase, genuri, specii, ș.a.m.d. Pentru a recîștiga punctul de vedere istoric propriu-zis, istoria artei chiar atunci cînd se ocupă în principal de *stiluri* și de *școli*, iar nu de feluritele monumente așa cum ele au răsărit în decursul timpului, consideră aceste stiluri și școli ca pe niște fapte unice, sustrase repetiției.

Pentru a explica pe ce cale anume au ajuns artiștii să repete în operele lor anumite caractere esențiale, s-au produs mai multe ipoteze. Sînt unii care socotesc că simpla imitație ajunge să explice fenomenul constituirii unui stil artistic. Se vorbește atunci de regiunea restrînsă unde el a apărut și de liniile itinerariului său. Meșterii se pot imita pe sine cînd lucrează într-o țară străină sau cînd sînt autohtoni pot fi aduși să imite pe meșterii străini. Importă atunci de a cunoaște biografia artiștilor, influențele care s-au exercitat asupra lor, călătoriile întreprinse în scop de studii sau pentru a răspunde chemării unui puternic stăpînitor. Fără a nega

orice valoare unei asemenea explicaţii vom observa că ea nu este totdeauna posibilă şi că în genere rămîne insuficientă. Căci atunci cînd este vorba de a explica un fenomen de atîta amploare ca emigrarea goticului din stînga în dreapta Rinului şi exuberanta înflorire pe care el o cunoaşte în aceste regiuni, călătoriile meşterilor arhitecţi de pe un ţărm pe celălalt al fluviului, pentru a învăţa sau pentru a construi, lasă neexplicat motivul însuşi al acestei emulaţii. S-a spus atunci că modelul prim, care stă la baza unui stil artistic, a rezolvat la vremea lui o anumită problemă tehnică şi că de cîte ori artiştii s-au găsit în faţa aceleeaşi probleme ei au trebuit să-şi amintească de chipul fericit în care ea a fost rezolvată odată. Contraforţii d.p. rezolvă problema construirii înaltelor bolţi de catedrală şi goticul i-a adoptat cu unanimitate pentru că numai ei rezolvă problema construirii de bolţi. De ce însă o anumită generaţie de artişti îşi pune o anumită problemă tehnică, de ce generaţia următoare nu şi-o mai pune, de ce ea nu valorează decît pentru o anumită regiune şi de ce ea nu există pentru regiunea învecinată, se vede dintr-odată că are nevoie de o altă explicaţie. Mintea trebuie să meargă mai adînc dacă vrea să-şi lămurească de ce goticul începe în veacul al XII-lea şi se stinge în veacul al XV-lea şi de ce el înfloreşte mai cu seamă în Franţa şi în Germania vestică.

Răspunsul care apare în acest moment este unul dintre cele mai profunde care s-au pronunţat vreodată în legătură cu problemele morale ale omenirii. Apariţia lui trezeşte o ordine nouă de preocupări, o ştiinţă nouă, şi estetica, pe care arbitrarul individual o ameninţă cu ruina, simte deodată că întinereşte. Ni s-a spus anume că la baza unui stil artistic stă o atitudine ireductibilă a omului în faţa lumii. Arta unei culturi manifestă felul în care ea resimte viaţa, ca pe o durere sau ca pe o fericire, felul în care percepe lumea, ca pe o devenire de impresii confuze sau ca pe un ansamblu armonios de fenomene dominate de legi, felul în care concepe pe Dumnezeu, ca pe o putere vrăjmaşă şi redutabilă sau îndepărtată şi inaccesibilă ori prietenoasă şi identică cu fiinţa lumii. Ţin să accentuez că o asemenea înţelegere nu este o năzăreală speculativă sau un rezultat obţinut în cabinetul de studii printr-o operaţie asemănătoare cu tăierea firului de păr în mai multe felii longitudinale. Căci dacă admitem că

și culturile sînt individualități, că sînt adică ființe în care facultățile generale ale omenirii s-au specializat în așa fel încît nici ereditatea nici condițiile lor de dezvoltare nu pot să le epuizeze formula, atunci prima concluzie care ni se impune este că orice cultură aspiră către un sistem propriu de valori, că are dorințele ei adînci și satisfacțiile ei incomparabile. Din faptul că cultura este o individualitate rezultă că ea înțelege viața într-un fel unic, determinat de poziția relativă pe care o ocupă față de restul universului, și că din acest fel decurge și calitatea bunurilor pe care le socotește dezirabile. Arta fiind o valoare, explicarea înfățișării pe care ea o capătă într-o anumită cultură, trebuie să străbată pînă la temeliile adînci ale individualității. Nu putem merge mai departe aici pe urma acestor probleme. Lucrul l-am făcut într-o lucrare specială a noastră.

Dar o dificultate nouă ne apare în cale. Nu toate culturile prezintă același grad de omogenitate, aceeași închegare solidă pe un fundament unic, care să ne permită înțelegerea artei respective din principiul lor interior. Dacă de pildă considerăm cultura modernă occidentală, sîntem izbiți de un fenomen care răstoarnă oarecum situația existentă în culturile omogene. Pe cîtă vreme în trecut „școlile" și „stilurile" artistice erau expresiile unor atitudini în fața lumii, variabile în decursul timpului, dar stabile pe o porțiune restrînsă a lui, astăzi asistăm la un amentec de „școli" și de „stiluri" care ne dă impresia că toate temperamentele active cîndva în istoria universală ar voi să-și realizeze deodată expresia lor. Luptele literare și artistice, încordarea dintre bătrîni și tineri, excentricitățile de tot felul și manifestele care vin să le legitimeze, totul documentează impresia că vremea și-a pierdut cu adevărat temelia. Pentru a o regăsi, spiritele care resimt ca o durere anarhia prezentă, apelează sau la trecut sau la popor, adică la tot ceea ce poate opune mobilității de astăzi, o realitate consistentă încercată de ani. Sînt în sfîrșit, unii care lucrează la statornicirea unei concepțiuni filozofico-religioase, în acord cu noile condiții de viață ale omenirii, spunîndu-și că astfel adusă la cunoștință de sine civilizația noastră va înceta să rătăcească și că se va dezvolta pe o direcție unitară. Cine nu vede însă că nu pe calea unei adaptări raționale, omenirea va căpăta o

nouă situație precisă în fața universului? Filozofii nu pot în această materie decît să definească criza. Ei pot cel mult să propage în lume iubirea spiritualității și curajul vieții sincere și eroice.

Bănuiesc că spectacolul culturii moderne a avut o deosebită influență asupra esteticii. Din considerarea contrastelor artistice care se agită înlăuntrul civilizației noastre, estetica va fi scos învățătura că fiecare formă artistică trebuie pusă în legătură cu un alt tip omenesc. Filozofia culturii ne arătase mai înainte că arta exprimă în valori specifice o anumită atitudine a omului în fața lumii, generală și unică într-o cultură omogenă. Cînd cultura încetează de a mai fi omogenă, arta nu dispare, pentru că ea continuă să se alimenteze, înrădăcinîndu-se în adîncimile sufletului individual și tălmăcind astfel felul particular al unui individ.

Particularitățile indivizilor în legătura lor fundamentală cu lumea, nu pot fi însă de un număr nesfîrșit. Acest număr trebuie în chip firesc să fie limitat pentru că e greu de a crede că diferențierea individuală poate fi mai amănunțită și mai bogată decît diferențierea pe care a cunoscut-o întreaga omenire în cursul istoriei sale. Dar diferențierea omenirii de-a lungul vieții sale, tipurile omenești pe care ni le aduce la cunoștință istoria universală sînt mărginite, chiar numai din motivul că viața istorică se întinde pe un număr restrîns de secole și deci nu putea realiza decît un număr limitat de posibilități. Individualitățile omenești sînt produsul acestei vieți istorice, ele își datoresc conținutul și chiar conformația lor muncii seculare de cultură a omenirii, din care se alimentează prin instrucție, prin hazardul misterioaselor încrucișări de sînge și prin hazardul influențelor de tot felul. Așa încercăm să ne lămurim de ce omenirea nu pare a se specializa în sufletul individual cu mai multă bogăție decît o făcuse mai înainte în culturile ei istorice.

Dar mai este un motiv pentru care socotim că tipurile de individualitate nu pot fi decît de un număr restrîns. Am spus că esența individualității coincide cu calitatea specială a felului în care omul percepe lumea. Aceste feluri nu pot fi nici ele de un număr infinit, pentru că ele pun în joc numărul limitat al intereselor sau instinctelor noastre. În fața universului, omul poate simți conservarea sa amenințată sau asigurată, voința sa de a stăpîni și de a fi fericit poate fi contrazisă sau

încurajată ş.a.m.d. Este probabil că în jurul celor doi poli ai sensibilităţii morale — suferinţa şi fericirea — se depun rezultatele confruntării omului cu lumea şi această împrejurare ne-a îngăduit să înscriem în fruntea amintitei noastre lucrări, cuvintele *Dualismul artei.*

În momentul în care estetica încearcă să înţeleagă operele şi reacţiunile în faţa artei prin particularităţile individualităţii tipice, un rezultat de însemnătate se produce. În acest moment, estetica nu va mai afirma cu exclusivitate o singură valoare şi, la adăpostul dogmaticei sale siguranţe, nu va mai încerca să ridice un sistem firesc unilateral. Îndată ce se va înţelege că motivele creaţiei şi satisfacţiei estetice rezidă în adîncimile tipice ale individualităţii, va intra şi în estetică acel spirit de relativitate care este de natura ştiinţei moderne. Fiecare cercetător îşi va pune întrebarea dacă ceea ce rezultă pentru el din experienţa artistică, reprezintă întregul adevăr sau numai un aspect parţial al lui şi, pentru că răspunsul întrebării ce-şi va pune îi va arăta că în adevăr se găseşte în prizonieratul propriei sale subiectivităţi, el va chema la sfat experienţa altora şi la colaborare rezultatele particulare ale altor cercetători. Aşa va înainta şi estetica la acel grad de obiectivitate pe care simpla reflecţiune a esteticianului asupra reacţiunilor produse în conştiinţa sa, nu i-o poate da. În acest chip, estetica va intra pe calea acelei specializări care stă în firea cercetărilor moderne. Un spirit nou se va adăposti în ştiinţa noastră.

La toate acestea se poate observa că, pe o asemenea cale, unitatea domeniului estetic este compromisă şi că, nemulţumiţi de exclusivismul unei estetici absolutiste, noi am dori mai multe estetici inconciliabile. Împotriva acestei întîmpinări, observăm, la rîndu-ne, că, socotind că fiecare ideal artistic se înrădăcinează într-o particularitate individual-tipică, noi nu tăgăduim prin aceasta că omul creează artistic şi se bucură de artă în virtutea unei nevoi sufleteşti unice. Nu tăgăduim nici că, deşi stilurile artistice sînt atît de deosebite, ele întrebuinţează un limbaj unitar de forme. Ceea ce variază de la o cultură la alta şi de la un individ la altul, nu este nevoia ideală care face din om artist, nu sînt nici elementele cu care el se ajută în manifestarea acestei nevoi, ci numai semnificarea specială a operei, stilul, idealitatea ei.

Din această împrejurare se reliefează trebuința (cum în parte s-a și făcut în timpul din urmă) de a distinge între estetică generală și o teorie a artelor (ceva asemănător cu ceea ce germanii numesc „Kuntwissenschaft"). Estetica generală va trata deci despre ceea ce este comun operelor și predispoziției creatoare, pe cînd teoria artelor, despre ceea ce le este particular și caracteristic. Se înțelege atunci că o comprehensiune completă a operei, o epuizare a întregii ei semnificații, nu se poate produce decît prin aducerea ei sub punctul de vedere al principiilor stabilite de teoria artelor.

TIP ȘI NORMĂ ÎN ESTETICĂ

Într-una din crizele sale de revoltă libertară, Victor Hugo declară în prefața dramei *Cromwel* că a sosit timpul unei mari răfuieli și că „ar fi straniu ca, în această epocă, libertatea, întocmai ca lumina, să pătrundă pretutindeni și numai în lucrurile cugetării nu, în acelea care prin naștera lor sînt cele mai libere din lume". Încă de acum o sută de ani eram invitați așadar să izbim cu ciocanul în teorii, poetice și sisteme. Căci, fără îndoială, nu există nici reguli, nici modele! Opoziția împotriva normelor estetice se îmbogățește astfel cu un document important. Dar pentru că prefața dramei *Cromwel*, după cum adeseori s-a observat, este mai mult o scriere cumpătată, Victor Hugo revine și exceptează printre regulile pe care mai întîi le condamnase în bloc: „legile generale ale naturii care planează deasupra întregii arte și legile speciale care, pentru fiecare compoziție, rezultă din condițiile de existență proprii fiecărui subiect". Excepția amenință astfel să epuizeze întregul domeniu al comunului.

Deși abuzurile comise în trecut sînt evidente, privilegiul esteticii de a normaliza are o anumită îndreptățire metodică. În această privință este bine de subliniat de la început că norma în estetică este principiul care mijlocește delimitarea obiectului de cercetat. Orice știință debutează printr-un asemenea act de recunoaștere a fragmentului de realitate care îi revine. Nu se poate face de pildă zoologie înainte de a se cunoaște caracterele faunei. Și de fapt empiria ne destăinuiește de la început aceste caractere, ea indică domeniul pe care zoologul îl va lua în cercetare, chiar dacă strictele litigii de frontieră, ca de pildă cărei specialități anume îi revine studiul bacteriilor, rămîne un ultim rezultat al știin-

ței. Tot astfel nu se poate face estetică înainte de a defini obiectul ei. A-l defini însă înseamnă a-l prescrie.

Între acestea e cu neputință de a lega întinderea esteticii de anumite limite exterioare, oferite numai cunoașterii și sustrase cu totul prețuirii. Zadarnică a fost totdeauna încercarea de a preciza domeniul esteticii, asimilîndu-l cu domeniul istoric al artei, pentru că în acest domeniu ne întîmpină toată scara valorilor estetice, de la aceea care cucerește consimțămîntul nostru pînă la contrariul ei. Istoria literaturii poate să se ocupe astfel de platitudinele lubrice al unui Paul de Kock, dar și de romanele lui Balzac. Estetica trebuie însă să poată distinge între aceste două feluri de producții, pentru a reține numai pe acelea pe care le ratifică norma ei mărturisită sau nemărturisită. O altă posibilitate nu există. Faptul că toți esteticienii, chiar atunci cînd ei sînt adversarii normelor în estetică, preferă să ilustreze teoriile lor, folosind exemple culese prin operele cele mai reputate ale artei, dovedește că în domeniul istoric al acesteia ei operează o alegere, pe care n-o justifică decît existența, chiar inconștientă, a unei norme.

Nu numai că estetica n-are să primească de la istoria artelor indicații asupra obiectului ei, dar în realitate aceasta din urmă cere esteticii criteriile care să-i permită o justă ordonare a materialului de care dispune. Ce face altceva istoricul literar care arată cum capodopera unui gen literar este pregătită treptat decît să interpreteze cu valori estetice o oarecare desfășurare istorică? Așa e între altele cazul lui F. Brunetière (în conferințele sale despre epocile teatrului francez) cînd expune procesul care conduce de la tragediile lui Mairet, Théophile și Tristan pînă la *Cidul* lui Corneille. Există apoi istorii literare, și ale artei scrise dintr-un punct sau altul de vedere, dovedind prezența unui gust activ care prețuiește, selectează și combină, cu o repartizare diferită a accentelor, tabloul integral al literaturii și artei. Voluminosul *Cours de Littérature* al lui La Harpe, în care grecii sînt atît de coborîți față de latini, în vreme ce Voltaire e valorificat cu mult deasupra lui Racine, este în întregime scris după indicațiile de gust ale clasicismului veacului al XVIII-lea. Romantismul și-a luat sarcina de a modifica structura intimă a istoriei literare, așa cum ea fusese stabilită de secolele anterioare. Se citează mult cazul lui Ronsard care, uitat

aproape cu totul vreme de o sută cincizeci de ani, este prețuit de romantici ca unul din părinții literaturii în dezvoltare și ocupă astfel, în complex, un loc pe care nu-l avusese mai înainte. Dar cu aceasta complexul însuși se modifică. Vasta construcție a istoriei literaturii franceze, cuprinzînd veacurile medievale, atît de ignorate mai înainte, stabilind o mare înflorire în secolul al XVI-lea, și o trecătoare extenuare în al XVIII-lea, este opera gustului romantic, recunoscut încă drept cel mai bun. Dar, în mod general, practica istoriei literare este imposibilă fără acțiunea directoare a unei norme estetice.

Tot astfel este cu neputință de a delimita cîmpul esteticii pe niște căi pur experimentale. Încercarea a fost cu toate acestea făcută de un G. Fechner care, cerînd subiectelor sale de observație să-i declare proporțiile, formele și volumele pe care acestea le-ar fi socotit mai frumoase, le pretindea lor să delimiteze un cîmp, ale cărui granițe el se oprea să le precizeze. Din bogata însumare a unor astfel de declarații spera Fechner să obțină formula frumosului, fără să-și dea seama însă că această formulă exista înaintea tuturor declarațiilor particulare, de vreme ce numai în temeiul ei ele puteau fi făcute. Principiul frumosului trebuia deci să rezulte din experimente, în timp ce aceste experimente nu puteau avea loc decît în baza acelui principiu. Numai cunoscînd care e principiul frumosului putea Fechner să prezinte printre feluritele forme, volumuri și proporții și pe unele frumoase. Ba chiar, deoarece Fechner spera să ajungă la un consens general, dovedește că norma anterioară care îndreptățea mărturiile particulare trebuia să aibă o perfectă valoare de universalitate. Estetica experimentală înfățișează o fundamentală petiție de principii și desuetudinea ei actuală trebuie pusă pe seama demascării acestei stări de fapt.

Cu toată evidența funcțiunii metodologice a normelor, încrederea în ele a început la un moment dat să slăbească. J. Volkelt[1] distinge cu limpezime cauzele acestei crize a normativului și ceea ce observă el poate să ne folosească și nouă. Expansiunea metodelor științelor naturale și înclinarea de a explica chiar produsele spiritului prin condițiile mediului fizic și social, au contribuit în primul rînd la această

[1] *System der Aesthetik*, I, pag. 43 urm.

criză. Pentru că științele naturale constată faptele și nu formulează imperative, i s-a tăgăduit și esteticii dreptul de a fi altceva decît o știință descriptivă. Pentru că opera de artă părea a crește, ca un product plantiform, din împrejurările cosmice și sociale care o înconjoară, i s-a tăgăduit normei, concepută ca un act de autoritate, orice eficacitate și prin urmare orice fundament. La acestea s-a asociat tocmai încrederea în libertatea nesfîrșită a artistului și teama ca nu cumva caracterul autoritativ al normelor să n-o periclitez e.

Dar criza naturalistă a trecut și ultimele vederi în materia care ne preocupă au afirmat o poziție eclectică, după care concepția unei estetici descriptive se îmbină cu aceea a unei estetici normative (și anume în încercările de sinteză datorite lui Volkelt și Lipps) într-un fel care nu ne poate mulțumi mai mult. Pentru Volkelt, caracterul normativ al esteticii este incontestabil. După cum sufletul omenesc, spune acesta, dovedește anumite nevoi estetice, aceste nevoi nu se pot satisface decît potrivit condițiilor speciale ale vieții sufletești. Condițiile despre care vorbim sînt normele [1]. „Astfel, adaogă Volkelt, dovada complectă a caracterului normativ al esteticii nu poate fi obținută decît la sfîrșitul acestei științe." Afirmație care trebuie bine cumpănită! Căci dacă este adevărat că dovada caracterului normativ al esteticii se desăvîrșește treptat, este tot atît de sigur că mai înainte de orice dovadă, norma singură face posibilă existența acestei discipline Se poate spune mai bine că necesare încă de la început, normele estetice se adîncesc și se preci-

[1] Normele n-ar fi așadar niște constatări psihologice transformate în prescripții. I. Volkelt precizează în acest sens concepția sa despre norme, cînd le definește drept „o totalitate de evenimente ale conștiinței și însușiri de-ale lor, întrucît sînt înțelese ca niște condiții inevitabile pentru atingerea unei anumite satisfacții". Dar acest fel de a-și reprezenta caracterul normativ al esteticii îl nemulțumește pe I. Segal, cunoscutul estetician experimental (*Psychologische und normative Aesthetik*, în „Zeitschrift für Aesth.," etc. II, 1907, I), care observă că „printr-o astfel de formulare finalistă nu ajungem nici la un fapt nou, nici la noi puncte de vedere". În adevăr, orice proces al conștiinței, de pildă acel al reproducerii, întrucît izbutește și prin urmare satisface, ar putea fi și el formulat într-un chip normativ și atunci nu numai estetica, dar întreaga psihologie ar putea fi înțeleasă ca o disciplină normativă. Despre psihologie nimeni nu susține însă aceasta.

zează odată cu progresul cercetării, în același fel în care domeniul zoologiei, delimitat aproximativ din capul locului, a căpătat granițe precise abia mai tîrziu. Fără postulatul unor norme, nici Volkelt n-ar fi putut recunoaște nevoile estetice printre celelalte nevoi ale sufletului. El n-ar fi putut începe a scrie o estetică mai înainte ca norma să nu-l fi ajutat a distinge, printre lucrurile experienței, pe acelea care merită atributul de „estetice".

Aceeași observație se poate aplica și lui Th. Lipps care încearcă la rîndu-i aplanarea divergenței dintre descriptiv și normativ în estetică. Astfel declară el la începutul tratatului său : „Să presupunem că cunoaștem condițiile de producere ale sentimentului frumosului ; că știm de ce unii factori sînt potriviți pentru acest scop, iar alții nepotriviți ; că am aflat legile după care anumite condiții în acțiunea lor convergentă trezesc sentimentul frumosului, iar altele intervin pentru a-l împiedica. În acest caz, pot spune și ce condiții trebuiesc împlinite, care anume trebuiesc ocolite pentru ca problematicul sentiment al frumosului să fie realmente trezit. Conștiința stării de fapt implică în sine prescripția". Precizarea lui Lipps suprimă însă de fapt caracterul normativ al esteticii. După cele spuse mai sus, este sigur că nu mai întîi trebuie să se afle care *sînt* condițiile frumosului pentru ca mai apoi să știm care *trebuie* să fie aceste condiții (ceea ce de altfel n-ar mai fi nici o noutate) ci, dimpotrivă, care trebuie să fie condițiile a ceea ce vom avea a numi frumosul, pentru ca astfel recunoscut să-l putem studia și din punct de vedere descriptiv.

Posibilitatea esteticii este condiționată așadar de un act irațional de postulare. Ceea ce estetica își propune să studieze sub numele de „frumos", este obiectul unei dorințe emanînd din adîncurile individualității. Din spontaneitatea naturii omenești rezultă frumosul, de unde amenințarea ca în indiferența ei frumosul să dispară. Chiar dacă frumosul ar exista în natură, pentru a-l recunoaște rămîne necesară anterioara lui existență în suflet. Fără o individualitate care să-l valorifice, lucrul acesta din afară ar fi mort și fără expresie.

Același lucru îl afirmă totdeauna poporul, deopotrivă cu rafinații, cînd refuză să recunoască vreun temei obiectiv satisfacțiilor noastre estetice. Forma științifică a acestei

constatări o găsim la R. Müller-Freienfels[1]. Ciudat este însă că iraţionalitatea valorilor, despre care aminteşte un cunoscut aforism popular, în loc să fie o dovadă a legitimităţii normelor devine pentru Müller-Freienfels dovada caracterului lor inoperant în estetică. Pentru gînditorul german valoarea este totdeauna o trăire (Erlebniss). Valoarea estetică obiectivă nu există. Piatra din care este făcută statuia şi litera cu care s-a tipărit cartea sînt lucruri moarte şi indiferente în sine. Ele nu devin valori decît în măsura în care spiritul le resubiectivează. Existînd numai în subiectivitate şi atîrnînd exclusiv de ea, valoarea nu o poate depăşi fără să nu se transforme în fantoma unei valori. Din această pricină valoarea nu se lasă normalizată. Norma este, spune R. M.-Freienfels, valorificarea unei valori, o valoare secundară. Prin normalizare, valoarea îşi pierde caracterul ei original, îşi pierde oarecum din forţa şi căldura pe care i-o dă intimitatea conştiinţei şi devine esteticeşte indiferentă. Care va fi deci utilitatea normelor cînd ele nu pot impune subiectivităţii o valoare pe care ea însăşi nu o socoteşte dezirabilă ? Desigur că nici una. Şi acesta e răspunsul la care se opreşte şi Müller-Freienfels.

Dar adevărul cuprins în cunoscutul aforism popular are drept corolar firesc adevărul la fel de incontestabil că poate fi frumos nu numai ce mă satisface pe mine, dar şi ceea ce place altora, desigur nu pentru mine ci pentru aceştia din urmă. Nu cumva atunci „norma" căreia i se adresează critica lui Müller-Freienfels este aceea care încearcă să impună în mod general punctul de vedere al satisfacţiei proprii, o normă desigur inoperantă, pe cînd faptul că viaţa artistică interesează o mulţime variată de temperamente ireductibile lasă să se înţeleagă că împreună cu fiecare din ele apare în artistul care le reprezintă respectiv năzuinţa de a aduce lumea sub legea unui alt ideal de frumuseţe şi în spectatorul subordonat aceluiaşi temperament, năzuinţa la fel de exclusivă de a regăsi în artă idealul estetic latent în sufletul său ? Dar subiectivităţile omeneşti nu constituie o pluralitate haotică ci, după cum au arătat cercetările de psihologie diferenţială, ele se lasă sistematizate în cîteva tipuri fundamentale. Se înţelege atunci că reacţi-

---

[1] *Psychologie der Kunts*, ed. 2, II, pag. 241 urm.

unile subiective, care alcătuiesc valorile, vor împărți și ele soarta serialității tipurilor omenești, se înțelege că vor fi și ele tipice.

S-ar putea deci ca I. Segal să aibă dreptate, cînd scrie[1] că „normele stabilite de esteticieni sînt numai abstracțiuni obținute din propriile lor trăiri estetice". Dar din compararea acestor felurite norme, cercetarea poate să afle că unele din ele revin în anumite condiții statornice și anume în legătură cu un anumit tip estetic. Operația cu care esteticianul a început lucrarea sa a fost delimitarea normativă a cîmpului pe care ancheta sa urmează să și-l asume. Fiecare estetician servește teoreticește un anumit ideal de artă. Istoria doctrinelor de estetică este în același timp și istoria idealurilor artistice active pe rînd în cultura omenească. Sînt însă și cercetători care, ridicîndu-se deasupra acestei unilateralități tradiționale și pînă la un punct justificate, încearcă să confrunte între ele și să sistematizeze totalitatea idealurilor care își împart terenul vieții artistice. Cercetarea modernă a ajuns la interesante precizări în această privință[2].

★

Am vorbit pînă acum oarecum amestecat de „tip" și de „normă" și este timpul acum să distingem. Tip și normă sînt pentru noi unul și același lucru privit din două puncte de vedere. Tipul este norma realizată ; pe cînd norma este legea finală care guvernează tipul. Această lege finală este la rîndul ei tot una cu năzuința individualității către un anumit sistem de valori estetice. Individualitatea nu poate găsi satisfacție cîtă vreme nu întrupează acest sistem ; dar ea îl întrupează în operă, care devine astfel obiectul final al normei. Între normă și tip am spune că există aceeași legătură ca între o devenire și un devenit. O plăsmuire devenită, statică, mărginește și închide o devenire, dar nu se comportă față de ea ca punctul final față de linia întreagă sau ca ultima verigă față de întregul lanț. În plăsmuirea încheiată, liniștită, definitivă, recunoaștem procesele care au

[1] op. cit. p. 13.
[2] vd. referatul meu în *Dualismul artei, 1925.*

produs-o. Dar devenirea se poate întrupa în devenit, fie pe calea unei necesități mecanice, fie în virtutea unui principiu final. În primul caz se găsesc de pildă formațiunile geologice a căror alcătuire păstrează urma proceselor de comprimare, a eroziunilor sau erupțiilor active cîndva în acele locuri ; pe cînd cazul al doilea este acel al organismelor vii, produse în virtutea unei „entelechii", a unei tendințe de reconstituire a ansamblului, prezentă chiar și în fiecare din părțile lui.

Prin analogie cu organismele vii, este înțeles „tipul" în concepția schițată aci. Tipul ni se pare a fi determinat de un principiu final, de o putere orientată către un scop, pe care o socotim tot una cu „norma". Opera, în care strălucește idealitatea tipului, conține în fiecare din detaliile ei spiritul ideal al întregului. Într-un singur detaliu dintr-o compoziție de Rubens sau de Dürer străfulgeră energia caracteristică a operei lor întregi. Împrejurarea aceasta a fost recunoscută de mult în acea teorie organicistă a artei, care de la Plotin și pînă la Hegel formează un lanț aproape neîntrerupt. Și această împrejurare minunată, dar nu singulară în natură, a fost explicată d-a lungul întregului misticism estetic prin caracterele *ideii*, unice și identice cu sine care, întrupîndu-se în sensibil, unifică acest sensibil și-l face asemănător cu sine în fiecare din părțile lui. Tehnicienii care se ocupă cu identificarea tablourilor au uneori ocazia să divulge o „falsificare", numai pe baza unui mic amănunt care contrazice spiritul întregului și care a putut scăpa copistului celui mai îndemînatic. Ceea ce permite proba autenticității în aceste cazuri este tocmai înțelegerea operei, ca produsă în puterea unei norme interne care nu se poate contrazice nici un moment. În același fel, la ascultarea unei poezii de un autor îndelung practicat și bine cunoscut de noi, un singur cuvînt schimbat, o singură expresie care se abate de la original o resimțim îndată ca o imposibilă contradicție internă. Tipul operei este în toate aceste împrejurări corupt ; norma ei internă este contrazisă și impresia falsificării sau a denaturării este în toate aceste cazuri atît de radicală, încît îndoiala nu e cu putință. Să adăugăm însă că astfel de impresii nu sînt posibile decît sub condiția ca operele supuse examenului nostru să facă în adevăr parte din acelea în care un anumit tip estetic s-a lămurit și în

care o normă internă funcţionează cu siguranţă. Căci sînt şi opere nesigure şi şovăitoare, pe care numai rangul lor inferior le apără de falsificări şi denaturări.

Cititorul a putut să se convingă acum că felul în care înţelegem normele exclude ideea de autoritate. Norma fiind întemeiată pe actul iraţional, izvorînd dintr-o individualitate tipică şi realizîndu-se într-un tip de operă, se înţelege că ea nu poate funcţiona decît înlăuntrul acesteia din urmă. Se înţelege atunci că de la sfera unui tip nu poate emana nici un imperativ către sfera altui tip ; sau cînd lucrul se întîmplă, înţelegem de ce o asemenea normalizare este falsă. Aceasta a fost totuşi greşeala Renaşterii cînd condamna goticul, a clasicului Voltaire cînd combătea drama romantică a lui Shakespeare, a neoclasicismului cînd dădea un sens peiorativ idealului baroc, sau a lui Fr. Schlegel, în prima parte a carierei sale, cînd critica toată poezia creştină în numele poeziei antice. Greşeala de a crede că un tip poate comanda altuia, nesocotirea adevărului că norma nu funcţionează decît înlăuntrul unui tip.

Am spus că norma este legea finală care lucrează înlăuntrul tipurilor. Toată munca artistului se reduce în esenţă la clarificarea, aprofundarea şi potrivirea silinţelor sale, cu norma care guvernează tipul căruia îi aparţine. Cînd aceste silinţe sînt inconforme cu tipul pe care vrea să-l realizeze, artistul înregistrează situaţia cu sentimentul penibil al neadaptării şi nu oboseşte să experimenteze pînă cînd toate amănuntele operei sale nu manifestă spiritul tipic al întregului. Sînt artişti la care tipicul conduce cu uşurinţă execuţia ; sînt alţii la care această voinţă tipică este mai nesigură şi mai şovăitoare. Aceştia din urmă trebuie să încerce mai îndelung şi toată activitatea lor ia forma unei dibuiri excesiv de obositoare. Osteneala muncii artistice devine însă cu atît mai extenuantă atunci cînd găsirea normei interne este îngreuiată de faptul că în acele adîncimi problematice ea nu există singură, ci se însoţeşte cu o normă deosebită, care solicită pe artist în direcţii divergente. Unul dintre aceia care a resimţit mai tragic prezenţa şi conflictul dintre două norme interne diferite a fost Gustave Flaubert. Într-o scrisoare adresată unei prietene, la 15 ianuarie 1852, el recunoaşte cu limpezime motivul cazului său dramatic : „există în mine literalmente vorbind doi oameni distincţi, unul care

este îndrăgit de strigăte de lirism, de mari zboruri de vulturi, de toate sonoritățile frazei și de culmile ideii ; un altul care sapă și scormonește adevărul atît cît poate, căruia îi place să accentueze micul fapt tot atît de puternic ca pe cel mare, care ar vrea să ne facă să simțim aproape materialmente lucrurile pe care le reproduce. Acestuia îi place să rîdă și să se desfăteze în animalitățile omului". Situația este atît de bine diagnosticată, încît s-a putut stabili, printre scrierile lui Flaubert, alternanța regulată dintre operele de tip romantic și operele de tip realist. Cu *l'Education sentimentale* Flaubert aspirase însă să unifice cele două tendințe eterogene care îl sfîșiau lăuntric. Opera terminată, Flaubert se vede însă nevoit să constate „eșecul" său. Mărturisirea se găsește în aceeași scrisoare. De fapt cele două tendințe n-au ajuns niciodată să se armonizeze în opera lui Flaubert și de aceea nici una din acestea n-a ajuns să exprime în întregime omul, în vreme ce omul, prin corespondența lui. ne oferă un mișcător document al unui neîncetat conflict cu sine însuși.

În același fel subiectul care ia cunoștință de operă este sensibil la inconsecvența tipului și cere unitatea lui. El va simți ca ceva supărător o tiradă lirică într-un roman realist, o ornamentare prea bogată a unei fațade în stilul Renașterii, sau, în sculptură, o detaliere prea mare a unei fizionomii care vrea să impresioneze ca ceva general-omenesc. În fața tuturor acestor inconsecvențe subiectul are dreptul să pretindă restaurarea unității tipice. La rîndul lui, subiectul care recepteză opera, poate primi critica noastră, atunci cînd în fața unui epos antic se plînge că nu găsește un conținut de reflecție ca în operele poeților sentimentali moderni sau cînd, dimpotrivă, se înșală crezînd că a găsit o intenție patetică în statuia *Venerei din Millo*. De fiecare dată îi putem atrage atenția asupra nepotrivirii atitudinii sale receptive, invitîndu-l să o pună de acord cu intenția tipică a originalului.

Critica are, așadar, dreptul să normalizeze și opera și atitudinea estetică. Niciodată însă activitatea aceasta nu ia forma unei presiuni autoritare, pentru că niciodată nu stă în voința ei altceva decît a readuce fapta artistului sau reacțiunea subiectului sub legea care le este proprie. Exercițiul acestei normalizări nu poate fi resimțit de nimeni ca

o tiranie, ci tocmai ca o eliberare. Asemeni legii morale care eliberează personalitatea, punînd-o de acord cu sine, acțiunea normalizatoare a esteticii ne ajută să descoperim în universul artei ceea ce răspunde finalității adînci a firii noastre și să o îndrumeze mai ușor și mai sigur către obiectul propriu al dorințelor sale.

O bună cultură estetică reușește să lămurească idealul de artă care se potrivește cuiva. În acest sens se poate spune că acțiunea normativă a esteticii are și o însemnătate practică. Ea liberează și arată gustului căile sale naturale. Căci „gustul" este facultatea unei sigure și energice orientări în domeniul artei. El presupune în primul rînd puterea de a alege, printre feluritele valori artistice, pe aceea care îi este proprie. „Trebuie să alegem, scrie Sainte-Beuve, și prima condiție a gustului, după ce a înțeles totul, este de a nu călători fără încetare, ci de a se așeza în cele din urmă și a se fixa. Nimic nu istovește și nu stinge mai mult gustul decît călătoriile necurmate; spiritul poetic nu este Jidovul rătăcitor" (Lundi 21 oct. 1850). Puterea de a alege, presupune însă pe aceea de a exclude. De aceea, gustul este parțial și simplificator. Lipsa de gust presupune, dimpotrivă, exces și aglomerare. Lucrînd în puterea unei norme care coincide cu însuși principiul individualității, gustul este spontan și irațional. Lipsa de gust este însă totdeauna premeditativă. Cînd condamnăm în artă „căutatul" (le recherché), reliefăm tocmai acest caracter al prostului gust. Mișcîndu-se în lumea sa proprie, gustul este exclusiv. Doi oameni de gust deosebit sînt ca două energii care se resping. Luptele literare și artistice sînt provocate de astfel de energii sigure de sine, iraționale și exclusiviste. Cînd, dimpotrivă, vigoarea caracterului artistic slăbește, întîmpinăm acele încercări de eclectism care marchează perioadele de eclipsă ale bunului gust.

Reflecția asupra gustului artistic ne pune în fața unei curioase relații între funcțiunea estetică a omului și o anumită forță și rectitudine a caracterului său. Ea ne arată că lipsa de gust este într-un fel una din formele lașității, a unui spirit prudent, calculat și amator de compromisuri. Bunul gust poate fi atunci interpretat tocmai ca o formă a energiei și hotărîrii. În acest punct estetica și morala se întîlnesc.

DESPRE CÎTEVA PREJUDECĂŢI ESTETICE

Acela care străbate largul domeniu al doctrinelor estetice, comparînd formele lor actuale cu mărturiile mai vechi, are prilejul să constate că în cursul unei evoluţii de milenii, s-au pierdut trei concepte fundamentale a căror utilitate şi funcţiune în zilele noastre se cuvin a fi judecate deosebit.

Primul dintre aceste concepte este acel al artei ca imitaţie a naturii. Întreaga estetică antică se sprijinea pe el. Aristoteles îl înscrie în fruntea *Poeticei* sale. Platon întemeiase mai înainte, pe aceiaşi reprezentare fundamentală, vestita sa condamnare a artei. Dacă modelul artei este natura, la ce bun copia ? Merită oare a fi încercată întreprinderea artei, dacă ea nu poate oferi altceva decît iluzia în locul adevărului ? Aristoteles amendează ideea artei ca imitaţie, precizînd că aceasta nu se produce altfel decît ca o retuşare a modelului, menită să scoată mai bine în evidenţă ceea ce este permanent şi necesar în el. „Poezia, spusese el, este mai adevărată decît istoria." Observaţia aceasta stă la baza întregului idealism estetic. Dar idealismul continuă a se mişca în vechile cadre ca unul care menţine conceptul unei arte chemată să adîncească chipul naturii, fără să i se substituie.

Prima lovitură serioasă pe care o primeşte teoria antică apare atunci cînd leibnizianul Baumgarten făureşte teoria sa asupra reprezentărilor etero-cosmice ale artei. Pentru întîia oară se stabileşte atunci principiul că arta închipuieşte uneori forme pe care tezaurul naturii nu le cuprinde. Dar lovitura definitivă o primeşte vechea teorie în momentul în care arta apare ca un produs al spontaneităţii spirituale, care are să se conducă aşadar după legile interne ale fanteziei

artistice, iar nu după modelele naturii. Este greu a stabili aci izvoarele acestei noui păreri. S-au amestecat probabil, pentru a o produce îndemnuri provenind din Vico şi Kant. Ideea viciană că poezia este, pe primele trepte ale civilizaţiei, o formă de manifestare spontană a spiritului, sprijinită de noţiunea kantiană că spiritul îşi creează obiectele lui, după propria lui legalitate, a compromis definitiv în conştiinţa modernă ideea antică a artei ca imitaţie. Nu negăm nicidecum că în timp ce filozofii cîştigaseră aceste noţiuni, artiştii continuau să rămînă pe vechile lor poziţii, aşa încît şi revoluţia romantică şi aceea naturalistă s-au făcut în numele unor formule de cuprindere mai largă şi mai exactă a realităţii naturale. Dar la un moment dat, artiştii înşişi au primit inovaţiile filozofiei şi, în clipa aceea arta n-a mai vrut să se dirijeze deloc după indicaţiile naturii. Este cu neputinţă a înţelege unele din curentele artistice mai noi, cum ar fi cubismul sau expresionismul, fără a ne spune că ele construiesc de fapt pe ruinele vechiului *mimesis*.

Al doilea concept, în strînsă legătură cu cel precedent, ruinat cu timpul, este acela al artei ca imitaţie a naturii frumoase. Pentru artiştii unor numeroase secole, pentru cei ai Antichităţii clasice şi pentru cei ai Renaşterii înfloritoare, nu încăpea nici o îndoială că arta trebuia să-şi caute modelele printre formele mai frumoase ale naturii. Căci dacă arta *are de scop* să idealizeze natura şi să acuze în ea calităţile ei de expresie şi de armonie, de ce nu şi-ar începe lucrarea ei din punctul pe care natura *îl atinge mai înainte* în incarnaţiile ei pline de graţie şi de frumuseţe ? Expresia teoretică a acestui mod de a vedea a dat-o abia în secolul al XVIII-lea abatele Batteux, care cere artei să imite totdeauna natura frumoasă şi numai pe ea. Practica acestei teorii este însă mult mai veche. Putem oare să ne lămurim bine poziţiile unui Bellini sau ale unui Rafael, ale idilei sanazariene şi ale întregului clasicism în literatură şi în artele plastice, fără să ne spunem că printre ideile ce o conduceau se găsea şi prejudecata „subiectului frumos" ? Primul atac împotriva acestor poziţii l-a dat barocul, cu preferinţa lui pentru expresie, iar nu pentru frumuseţe. În numele afectului intens s-a pornit în arta europeană un curent de dărîmare a esteticii frumuseţii, aşa cum aceasta se constituise în Renaştere. *Caracteristicismul* lui Goya şi

Daumier, creațiile grotești ale tuturor artelor romantice și, în cele din urmă, naturalismul cu marcanta lui preferință pentru toate varietățile degenerării fizice și morale ale omului sînt tot atîtea consecințe ale substituției de ținte pe care a produs-o, încă din veacul al XVI-lea, reacțiunea barocă. Către finele acestei perioade se pune problema atît de caracteristică a „urîtului" în artă, o problemă pe care Renașterea o ignorase, dar pe care nu o mai putea ocoli o vreme aplecată a resimți obligația „subiectului frumos", ca pe o simplă prejudecată. Astăzi mi se pare că ne găsim încă în continuarea aceleiași epoci, deoarece pentru conștiința estetică a timpului, modelul frumos nu ne apare ca un avantaj al naturii de care artistul se cade a profita, ci ca o împrejurare pe care acesta trebuie mai degrabă s-o evite, pentru a lăsa puterii artistice facultatea să se afirme independent de frumusețea naturii și chiar împotriva ei... Artistul modern a arătat adeseori un fel de complezență față de urîțenia subiectelor, în care psihologului îi este cu neputință să nu descopere un fond de orgoliu secret.

În sfîrșit, a treia idee pe care estetica modernă a pierdut-o este aceea a artei ca meșteșug. La drept vorbind, ideea aceasta au pierdut-o mai cu seamă filozofii artei și amatorii ei, pentru că în atelierele artiștilor s-a păstrat necontenit cunoștința că arta este o formă a tehnicii și că problemele ei sînt de fapt acelea ale stăpînirii unui material. Totuși, cînd citim în Kant că arta este o putere a naturii care lucrează inconștientă de mijloacele ei, sau cînd vedem, în marile construcții estetice ale idealismului, cum formele artei sînt explicate prin simplul joc dialectic al ideilor și fără să se facă vreun loc artistului care le poartă în sine și le încredințează unui material, ne este cu neputință să nu ne spunem că pentru o bună bucată de vreme contactul dintre atelierul artiștilor și cabinetul filozofilor a fost de fapt suspendat. Motivele acestei suspendări trebuie căutate în acea îndrumare generală a conștiinței europene, care la un moment dat, pe întregul front al culturii, a preferat instinctul în locul rațiunii, spontaneitatea în locul metodei, irupția irațională de forțe individuale în locul normelor generale și transmisibile, cu un cuvînt în locul meșteșugului, ceea ce în înțelesul modern a început să însemne din ce în ce mai mult arta. Iar această transformare în sfera ideilor noastre

estetice n-a putut să nu aibă repercusiunea ei și asupra artiștilor care — am spus-o — conservau și doctrina mai ascunsă despre rolul meșteșugului în artă. Totuși, din estetica artei disociată de meșteșug a pornit acea preferință a artei moderne pentru schița rapidă, pentru fragmentul nedesăvîrșit, adică pentru toate acele forme de manifestare în care spontaneitatea creatoare, momentul instinctiv și irațional a împins în umbră procedeul tehnic general. Cred că nu greșim nicidecum afirmînd că o mare parte din estetica și arta modernă au crescut pe ruina principiilor enunțate mai sus. Curentele artei și gîndirea asupra ei au evoluat puternic în clipa cînd arta n-a mai vrut să fie imitație, cînd a ocolit subiectul frumos și a disprețuit meșteșugul.

În punctul de dezvoltare a conștiinței estetice, în care ne aflăm, cele trei idei pierdute ale filozofiei moderne a artei par a fi supuse unei alte valorificări. Fără îndoială că vechiul *mimesis*, în forma lui tradițională, este astăzi îngropat. Totuși, pe alocuri apare ideea că spontaneitatea artistului regăsește formele naturii. Căci legile fantaziei creatoare nu pot fi decît o specificare a legilor generale ale creației în lume. Sculptorul care-și propune să organizeze o bucată de materie, nu poate la urma urmei să se achite de sarcina sa decît în acord cu principiile generale de organizare ale materiei. Pentru a ne convinge, să considerăm cazul *plasticilor abstracți*, al acelora care cred că se pot dispensa de observarea formelor vii, conducîndu-se numai de spontaneitatea construcției geometrice. Un Brâncuși sau un Archipenko, pornind de la aceste poziții, nu ajung totuși să elimine în întregime formele naturale. Ei nu fac altceva decît să înlocuiască modalitățile de organizare ale materiei organice *prin acele* ale materiei anorganice. Ei regăsesc așadar natura, dar la unul din nivelurile ei inferioare. Exemplul acesta ne dovedește ce poate fi încă viabil în *mimesis* și ce poate reține din acest concept antic prelucrarea lui modernă.

Cît despre norma subiectului frumos, nu cred că o încercare modernă de a o reabilita ar putea avea azi sorți de izbîndă. Cu toate acestea, dacă sensibilitatea estetică mai nouă resimte „subiectul frumos“ ca pe ceva dulceag și lipsit de bărbăție, ea trebuie să înregistreze preferința hotărîtă pentru urît sau grotesc ca un efect al mizantropiei și ursu-

zeniei. În ambele cazuri, sensibilitatea estetică se cade a înregistra cu împotrivire un amestec al omului moral, al gusturilor şi preferinţelor lui, acolo unde s-ar fi aşteptat să întîmpine numai mărturia puterii de creaţie a artistului. Cît despre ideea că, luptînd cu un motiv ingrat, farmecul artistic are ocazia să se afirme mai puternic, ne aflăm poate în faţa unui adevăr, dar al unuia al cărui beneficiu îl pierdem îndată ce-i dăm o întrebuinţare prea sistematică.

Ceea ce trebuie să recîştigăm însă neapărat din vechiul fond de idei pierdute ale esteticii, este principiul artei ca meşteşug. Căci arta încetează să mai aibă vreun înţeles precis, îndată ce începem a vedea în ea altceva decît o lucrare de transformare a materiei. Toate teoriile moderne care încearcă a prinde caracterul distinctiv al artei, în puterea ei de a reprezenta absolutul metafizic sau de a solicita lucrarea cunoaşterii, menţin despre artă o părere care trece cu vederea ceea ce este mai izbitor în ea, adică puterea ei de a întruni într-o formă organică elementele răzleţe ale unui material amorf. Afară că, înfăţişînd arta drept altceva decît o modalitate a tehnicii, o desolidarizăm din largul destin al muncii umane, unde ea este chemată să joace marele rol al unui îndrumător.

ARTA ŞI NATURA

Un critic cu o întinsă reputaţie, d-l Eugenio d'Ors, a făcut de curînd observaţia că dezvoltarea istoriei artelor se petrece după un ritm destul de regulat, în care cunoscătorul poate distinge un moment de îndepărtare a formelor artistice de formele naturii şi un altul de apropiere a plăsmuirilor artei de modelele lor naturale. Coloana dorică n-ar fi altceva decît stilizarea trunchiului de copac, într-o intenţie cu desăvîrşire anti-naturalistă, care nu lasă să subziste din modelul natural decît schema ei cu totul abstractă. Coloana barocă însă, mai cu seamă în varietatea ei churriguerescă, despre care se poate spune că este excesul unui stil judecat în totalitatea lui excesiv, manifestă tendinţa de a înapoia forma artistică spre modelul ei natural, de unde mulţimea frunzelor care o îmbracă de sus şi pînă în jos şi a motivelor vegetale care se revarsă din încărcatul ei capitel. Neîncetat ar fi alternat în istoria artelor năzuinţa de a uita natura prin artă şi aceea de a o regăsi pe aceeaşi cale. Clasicismul din toate timpurile ar corespunde primului îndemn; barocul s-ar dezvolta din cel de al doilea [1]. Sînt mulţi acei care n-ar sta la îndoială, cerîndu-li-se să decidă căreia din aceste două categorii îi revine arta franceză în veacul al XVII-lea. Stilul operelor arhitecturii, al artelor figurative şi al poeziei din această vreme, pare a comprima exuberanţa formelor naturale, din care nu mai reţine decît substratul lor abstract sau tipic. Acolo însă unde caracteristicele acestui stil par mai evidente, este în chipul în care veacul al XVII-lea a tratat natura însăşi, nu numai

---

1 E. d'Ors, *Du Baroque*, tr. fr. 1935.

reprezentările ei în renumitele grădini ale lui Le Nôtre. Pentru contemporanii lui Ludovic al XIV-lea, observă un gînditor francez, natura nu este decît „un accesoriu al mobilierului“ : în trunchiurile stejarilor sînt sculptate fotolii și în ramurile boschetelor sînt tăiate lire și tridenți sau numai simple nișe menite să adăpostească statui. Întreaga exuberanță organică a vegetației este supusă unui tratament geometric, încît de unde grădinile altor civilizații aveau rolul să odihnească și să delecteze prin umbră și răcoare, prin frumusețea și parfumul florilor, savantele construcții ale lui Le Nôtre înfățișează o natură care a primit sigilul inteligenței și a cărei virtute este să satisfacă exigențele de ordine și claritate ale spiritului. Dacă mai era deci o nevoie de a dovedi că arta veacului al XVII-lea aparține mai degrabă anti-naturalismului clasic, decît naturalismului baroc, considerarea grădinilor din Versailles se însărcinează cu completarea dovezii.

Deși păreri ca cele de mai sus apar mereu sub pana criticilor și istoricilor artei, ele pot fi cu multă îndreptățire infirmate, ca și vederile lui Eugenio d'Ors. Căci aceste vederi, care par atît de simple și de evidente, pornesc de la o înțelegere cu totul contestabilă a conceptului de natură. „Natura“ pare a fi pentru criticul spaniol o totalitate de date, pe care spiritul nostru le găsește ca ceva deplin constituit înainte de începerea operațiilor sale. Din această pricină, arta ar putea să se apropie sau să se îndepărteze de natură, modelul însuși rămînînd invariabil și neatins de atitudinea spiritului față de el. Acest fel de a înțelege natura ne duce cu mintea la naturalismul veacului trecut, cînd arta mărturisea veleitatea extrem de modestă de a copia așa-zisele modele ale firii. Să spunem că amintitul concept al naturii este cu totul anti-filozofic și că el nu mai corespunde de loc deprinderilor de gîndire pe care ni le-a transmis educația științifică a timpului. Căci departe de a fi „dată“, natura este pentru noi un „produs“, rezultatul unei elaborații spirituale, ceea ce explică de ce istoria științelor sau artelor a putut propune despre ea, în succesiunea epocilor de cultură, imagini dintre cele mai deosebite. Însușirea naturii de a fi un produs spiritual a fost bine văzută de

altfel nu numai de criticismul kantian, dar și de unii gînditori ai veacului al XVII-lea francez.

Dar chiar admițînd că natura poate fi întrevăzută prin operele artei, ca dată autonomă și invariabilă, nu este de loc adevărat că artiștii clasici francezi și-au conceput sarcina lor ca o lucrare care îndepărtează de natură. În această privință nu trebuie uitat că *Arta poetică* a lui Boileau, manifestul artistic capital al clasicismului francez, nu ostenește să repete că artistul nu trebuie să piardă niciodată din vedere natura, că natura trebuie să fie obiectul unic de studiu ar artiștilor, că tot ce ține de natură place în reprezentările artei. Nu numai în literatură, dar și în arhitectură sau în artele figurative, față de romanicul sau goticul vechilor catedrale, clasicismul francez, ca și Renașterea italiană, sînt curente imanentiste ; ele recheamă gîndul din transcendent în cîmpul lumii observabile și se îmbată de farmecul ei, care este cînd grandios sau aerian, ca la Poussin și Claude Lorrain, cînd de un realism țărănesc, plin de sevă și de culoare, ca acela al lui La Fontaine și al fraților Le Nain. Alăturarea acestor simple nume este suficientă pentru a arăta că este cu neputință a vorbi de un anti-naturalism al clasicismului francez. Desigur, Eugenio d'Ors ar avea dreptate să afirme că naturalismul clasic este altfel acordat decît naturalismul baroc sau decît alte forme ale naturalismului. Nimeni n-are dreptate însă să susțină că în Franța veacului al XVII-lea arta a căutat să uite natura, așa cum au făcut-o artele orientale, unde tendința decorativă și stilizatoare are o semnificație hotărît antinaturalistă. În mișcarea estetică mai nouă s-a încercat de mai multe ori a se stabili o dichotomie de tipuri estetice, în care naturalismul alternează cu antinaturalismul. Ar fi inacceptabil însă să grupăm o mișcare cum a fost clasicismul francez, alături de artele abstracte și antinaturaliste ale orientalilor. Clasificarea la care ne îndeamnă Eugenio d'Ors ne conduce însă la acest rezultat, ceea ce dovedește și artificialitatea ei.

Pentru a preciza ce era „natura" în concepția clasicilor, nu este nepotrivit a arăta ce nu este ea, din cîte sensuri a căpătat, între timp, acest cuvînt pentru noi. Mai întîi, natura nu era pentru clasicii francezi libertate, spontaneitate, lipsă de granițe, exuberanță de forme. Cine dorea să găsească natura, nu se ducea s-o caute afară, în aerul liber,

pe munţi şi pe cîmpii. Clasicii sînt oameni de cabinet şi de saloane. Ei nu călătoresc aproape de loc. Cînd se întîmplă să se deplaseze, ei descriu cel mai neînsemnat accident de teren sau cea mai firavă dumbravă întîlnită în cale, cu adjective atît de exagerate, pictînd alarma lor de citadini în în faţa naturii inculte, încît este cu neputinţă să ne reţinem un zîmbet de ironie. Nu, natura pe care o caută şi o recomandă clasicii este cu totul alta decît aceea la care ne gîndim noi atunci cînd vorbim de foloasele sau desfătările în natură sau de splendoarea şi măreţia ei.

Natura este pentru clasici un concept filozofic. Cînd ei pronunţă acest cuvînt, ceea ce le apare în spirit nu sînt impresii, ci idei. Boileau nu va recomanda deci conformitatea cu un model sensibil, ci o anumită convenienţă a lucrurilor, felul lor de a fi asimilabil pentru inteligenţă. Din această pricină, *Arta poetică* va preconiza unitatea de timp în dramă pentru că nu este natural, adică nu este inteligibil ca o acţiune reprezentată în trei ceasuri să fi durat în realitate mai multe zile sau luni. În numele aceleiaşi reguli, respinge Boileau burlescul, preţiozitatea sau miraculosul creştin. Toate aceste categorii estetice sînt judecate ca fiind lipsite de naturaleţe, nu pentru că n-ar exista în natură, dar pentru că inteligenţa le respinge. Pentru punctul de vedere înfăţişat aci ceea ce este natural este deci raţional, conform cu exigenţele inteligenţei.

Poate nu este un mijloc mai bun de a stabili doctrina estetică a unei epoci, decît comparaţia teoriilor ei particulare în domeniul feluritelor arte. Căci ceea ce se dovedeşte comun în această comparaţie nu poate fi cerut de condiţia specială a artei respective, ci de orientarea generală a timpului. Operaţia aceasta este uşurată în cazul clasicismului francez, unde avem în scrisorile lui Nicolas Poussin un document estetic întru nimic mai prejos de *Arta poetică* a lui Boileau. Cetitorii scrisorilor lui Poussin pot fi de mai multe ori izbiţi de analogiile pe care le întîmpină cu *Arta poetică*. Aceleaşi exigenţe raţionale funcţionează în ambele cazuri. „Natura mea, scrie Poussin, mă constrînge să caut şi să iubesc lucrurile bine ordonate, fugind de confuzie, care mi-e tot atît de contrară şi duşmană, cum este lumina faţă de întunecimile adînci.“ Printr-un fel de dublă vedere, care ţine de firea intuiţiei intelectuale, Poussin crede a vedea pe străzile din

Nîmes, în tinerele fete care se perindă, siluete deopotrivă cu acele ale coloanelor care împodobesc renumitul templu antic cunoscut acolo sub numele „la maison carrée". Ba chiar, într-o scrisoare adresată d-lui de Noyers, Poussin edifică o întreagă teorie a viziunii plastice, care este oarecum manifestul clasicismului în artele figurative. Există, scrie Poussin în acest text esențial, două viziuni, dintre care cea dintîi constă în receptarea oarecum pasivă a impresiilor ; cealaltă însă este o viziune activă, care conduce nu numai la înregistrarea, dar la cunoștința formelor. Pe cea dintîi din aceste varietăți ale viziunii o numește Poussin *aspect*, pe cea de a doua *prospect*. Viziunea artistică trece dincolo de aspect, la prospect. În ochiul artistului formele se construiesc deci într-un anumit chip, care lasă să se întrevadă cu limpezime structura și ordonanța lor. Interesul acestei distincții a lui Poussin stă mai întîi în aceea că el dă naturalismului artistic un sens activ, cu o semnificație filozofică superioară unora dintre teoriile naturaliste ale veacului trecut. Dar interesul acestei distincții crește și prin aceea că ea este un document al raționalismului estetic al veacului al XVII-lea.

Dacă arta clasică franceză a putut părea că stă la un pol opus naturalismului, lucrul se datorește numai schimbărilor la care conceptul naturii a fost supus în toate curentele artistice mai noi. Interesant este de observat că multe din programele estetice următoare clasicismului, cum a fost acela al lui Hugo, al fraților Goncourt sau al lui Zola, au căutat să se legitimeze prin declarația unei fidelități mai mari față de modelele naturale, ceea ce și clasicismul a făcut la timpul său. În realitate însă, natura invocată era de fiecare dată alta. Astfel, naturii-inteligență a clasicilor îi urmează natura-instinct a lui Rousseau. Un filozof francez al culturii moderne, d-l René Berthelot, a făcut odată observația că pînă în secolul al XVIII-lea s-a menținut conceptul antic, și mai cu seamă stoic, al naturii, reprezentată ca o armonie a lucrurilor și în același timp ca o forță spontană și internă care o produce. Natura este pentru stoici un organism, mișcat de o putere lăuntrică finalistă. În veacul al XVIII-lea aceste idei se disociază. Prin fizica lui Galilei și astronomia lui Newton ideea de lege naturală ajunsese să se precizeze și natura în întregimea ei începe a fi reprezentată ca o țesătură de legi naturale, din care este exclus orice

gînd finalist. Vechea reprezentare a unei spontaneităţi naturale se refugiază — ca să spunem astfel — în interiorul omului, unde de aci înainte va desemna instinctul [1]. Cu referire la această reprezentare, apărută prin disociaţia vechii concepţii stoice a naturii, va vorbi Rousseau despre omul natural sau va lăuda excelenţa naturii în fiecare om.

Cît despre natura în afară de om, natura-peisagiu, este necesar să spunem că ea n-a rămas numai în studiul savanţilor. Artiştii i-au acordat preocuparea lor, cu o participare din ce în ce mai vie. Pentru Rousseau însuşi, natura este un mediu care reface şi mîngîie sufletul rănit de asprimile civilizaţiei. Rolul ei în această privinţă este însă mai mult pasiv. Romantismul german face între acestea din natură o confidentă, capabilă să ne ţie tovărăşie, ca una care răsfrînge în orice clipă emoţiile care ne străbat. În acest înţeles a afirmat genevezul Amiel, un om format în şcoala romanticii germane, că peisajul este o stare de suflet. Scientismul modern, a cărui expresie literară proprie este naturalismul, priveşte natura cu mult mai puţină prietenie. El o consideră ca un substrat şi ca o putere certă, dar nu îndreaptă către ea sentimente de încredere şi iubire. Natura în om este bestialitatea lui şi, în afară de el, ea ni se înfăţişează ca o energie care ne macină şi ne striveşte.

S-ar putea scrie una din cele mai interesante cărţi de psihologia culturii, urmărind dezvoltarea ideii de natură în arta modernă. Concluzia ei ar fi poate că trebuie să coborîm pînă la romantici şi clasici pentru a găsi o natură concepută în acord cu omul. Dar pe cînd acordul acesta era pentru romantici pur sentimental, pentru clasici el era intelectual. În acest fel, clasicii puteau mai mult decît s-o iubească, să stimeze natura, să-i confere adică acea aprobare acordată de puterile înalte ale raţiunii, pe care o atitudine mai recentă s-a văzut nevoită să i-o refuze în numeroase ocazii.

---

[1] Cf. R. Berthelot. *La Sagesse de Shakespeare et de Goethe*, 1930.

ARTA ŞI JOCUL

După ce arătase îndelung că arta este o varietate a jocului, K. Groos, cercetătorul care a adunat mai multe merite pentru întemeierea acestui punct de vedere, simte nevoia să restrîngă generalitatea propoziţiei sale, lămurind că numai emoţia estetică este un caz particular al jocului, pe cînd creaţia artistică este mai degrabă muncă adevărată şi o temă serioasă a vieţii. De la Kant încoace s-a repetat cu multă insistenţă că arta înfăţişează un caz de „finalitate fără scop" şi că ea este o activitate dezinteresată. Groos precizează însă această afirmaţie, arătînd că numai emoţia estetică se satisface în sine, pe cînd creaţia artistică oferă exemplul unei activităţi în care subiectul năzuieşte către un scop mai depărtat decît aplicaţia sa momentană şi anume tocmai către producerea operei. Către acest scop, artistul se îndreaptă folosind o tehnică şi sperînd să obţină o influenţă oarecare asupra publicului său. Prin toate aceste însuşiri, creaţia artistică depăşeşte sfera propriu-zisă a esteticului şi se apropie de muncă. Dar după ce principiul a fost stabilit, poate fi înregistrată şi nuanţa. Aşa arată Groos că dacă la artistul cult creaţia se deosebeşte de emoţie pentru a se apropia de muncă, la artistul primitiv ea tinde să coincidă cu emoţia, pentru a se apropia de joc. Dansul primitiv, care se asociază cu muzică şi poezie, are într-adevăr un public, dar executanţii dansează mai întîi pentru propria lor plăcere. Este probabil că şi povestitorul epic se delectează cu improvizaţiile fanteziei sale, după cum desenatorul primitiv extrage un motiv de plăcere din exerciţiul abidexterităţii pe care o practică. Satisfacţia rezultînd din abilitate nu poate fi însă străină nici artistului cult, aşa încît

osteneala muncii sale se înseninează adeseori prin răsfrîngerea plină de voioșie a jocului [1]. Astfel completate lucrurile și puse la punct, cititorul nu trebuie să piardă din vedere că teoria artei ca joc este la Groos o teorie a emoției estetice.

Se știe în ce chip și-a dezvoltat K. Groos vederea sa. Ea venea să completeze pe aceea a lui H. Spencer, adeseori reprodusă și foarte comentată de asemenea. Întregind o idee pe care mărturisește a o fi întîlnit undeva, fără să-și mai amintească unde (deși era vorba numai de celebrele *Scrisori asupra educației estetice* ale lui Schiller), Spencer elaborase o teorie fiziologică a jocului. Pentru Spencer, animalele superioare nutrindu-se mai bine, bucurîndu-se de altă parte de o organizație mai complexă și mai variată, care le permite să menție în repaos unele funcțiuni, în timp ce pe celelalte le exercită, ajung cu ușurință la un excedent de energie, pe care trebuie neapărat să-l cheltuiască. Risipa energiei astfel acumulate se face imitînd actele serioase ale vieții. Așa apare jocul cu toate varietățile lui, printre care trebuie să numărăm și activitatea estetică [2]. Aci intervine însă un punct destul de obscur la Spencer. Ceea ce individul tînăr imită, jucîndu-se, este cînd propria sa activitate serioasă, cînd activitatea serioasă a adulților. În economia teoriei lui Spencer, numai primul caz putea intra cu potrivire, pentru că numai el permite presupunerea unor căi într-atît de cutreierate de energia nervoasă, încît prisosul acesteia din urmă să se poată revărsa cu ușurință prin ele. Rămîne însă o latură nelămurită, în ce mod animalul tînăr poate găsi ușoară și naturală întrebuințarea excesului de energie prin imitarea actelor serioase din practica adulților. Ne-am aștepta mai degrabă ca imitația unei activități atît de străine de firea copilului să nu se poată face decît printr-o mare încordare și prin urmare să nu poată nicidecum intra în categoria jocului, al cărui caracter esențial este de a se desfășura fără nici o silnicie.

Groos menține din concepția lui Spencer, în primele sale lucrări, vederea despre excedentul de energie, care pare a se manifesta în acel *impuls către activitate* (Betätigungs-

[1] *Die Spiele der Menschen*, 1899, pag. 507 urm.
[2] *Principes de Psychologie*, trad. franc. 1875, vol. II, pag. 661 urm.

drang), de care dau dovadă animalele superioare, mai ales în epoca de creștere. Tăgăduiește însă că acest prisos se cheltuiește totdeauna în imitarea unor activități serioase, deoarece o categorie întreagă de jocuri este alcătuită din exercițiul gratuit al organelor și funcțiunilor și anume aceea pe care o intitulează „das spielende Experimentieren". Mai natural i se pare deci a spune că prisosul de energie se descarcă pe căile pe care le oferă dispozițiile înnăscute, instinctele. Este de observat că Groos menține teoria spenceriană întrucît aceasta precizează cauzele eficiente ale jocului. El o completează însă stabilind și cauzele lui finale. După ce Spencer ne-a arătat, așadar, mulțumită căror condiții fiziologice este jocul posibil, Groos aduce un plus de lămuriri în ce privește semnificația lui biologică. Animalul tînăr se joacă astfel pentru a-și perfecționa instinctele, mai înainte ca ele să fie încercate în împrejurările pline de risc ale vieții serioase. Instinctele sînt într-adevăr insuficiente pentru temele din ce în ce mai complicate care se pun organismelor superioare. Este necesar deci ca pe mecanismul lor primitiv, să se grefeze o serie de achiziții motrice, răspunzînd împrejurărilor mai complexe în care se va desfășura lupta de conservare personală. „Acolo unde individul în creștere — scrie Groos — mînat de un impuls interior și fără un scop obiectiv, își exercită, dezvoltă și perfecționează predispozițiile lui avem de-a face cu forma originală a jocului"[1].

În lucrările sale *Die Spiele der Tiere* și *Die Spiele der Menschen*, Groos a construit un sistem complet, reușind să pună în legătură toate jocurile observate la animale și oameni cu unul sau altul din instinctele lor. Printre aceste jocuri ia loc și emoția estetică. Întrebîndu-se acum căror instincte corespunde și în care clasă de jocuri intră emoția estetică, vom avea de deosebit mai întîi pe aceea care dă replică nevoii aparatelor senzoriale de a se exercita și care se clasifică printre „jocurile experimentative", despre care am pomenit și mai sus. În apetitul senzorialității noastre pentru excitații agreabile sau intensive, recunoaște Groos, izvorul plăcerii pe care ne-o satisfacem în contemplarea frumosului și a sublimului. O altă emoție estetică este aceea

[1] *Die Spieleder Tiere*, 1896, pag. 74.

care se clasează printre jocurile imitative și corespunde instinctului de imitație. Dar există un instinct al imitației? Pentru că un instinct nu se poate defini decît prin finalitatea lui, Groos îl concepe ca pe o predispoziție foarte generală, menită să solicite celelalte instincte slăbite prin dezvoltarea inteligenței. Iată-l dar pe copil, în prada nevoii de a-și exercita de data aceasta aparatele motoare. O reprezentare are tendința de a se realiza într-un act. Reprezentarea oferă ocazia și primul impuls, pe cînd nevoia fundamentală de acțiune oferă energia suplimentară și decisivă care o transformă în act. Așa vor începe copiii, jucîndu-se, să imite practicele părinților lor și să realizeze primele situații estetice. O varietate a imitației este ceea ce Groos numește „imitația internă" (die innere Nachahmung). Ea constă din acele mișcări efective care se petrec în organele noastre, fără ca ele să devină vizibile la exterior și care întovărășesc apercepția oricărui obiect. O asemenea „imitație internă", practicată numai pentru plăcerea dezinteresată de a acționa, este emoția estetică în acest ultim înțeles. Avem deci dreptul de a o socoti, împreună cu Groos, ca un caz special al jocului în genere, dacă dificultăți serioase nu ne-ar ieși în cale.

Căci mai întîi dacă emoția estetică ar fi joc, ea nu s-ar putea exercita decît numai în cazurile cînd organismul ar fi acumulat un prisos de energie și mai ales în vremea copilăriei. Se poate însă susține acest lucru? Activitatea estetică însoțește viața și intensitatea ei cea mai mare nu s-a dovedit pînă acum că ar corespunde cu epoca de pregătire a instinctelor. Apoi, printre copii, nu acei care se bucură de o prosperitate organică mai mare sînt acei care dovedesc o aptitudine artistică mai remarcabilă. Contrariul s-ar putea susține chiar cu mai multă dreptate. Așa Flaubert vorbește odată de „copiii cărora muzica le face rău" și care unesc importante dispoziții artistice cu o mare debilitate corporală. Îndată ce starea sănătății lor se îndreaptă, predispoziția artistică începe să scadă[1]. Ocupîndu-se de evoluția artistică a copilului, G. F. Hartlaub constată o culminare a aptitudinilor paralelă cu o stare precară a sănătății și un regres al lor coincident cu momentul în care copilul devine

[1] *Correspondance*, ed. Charpentier, vol. II, p. 82.

mai robust[1]. Foarte interesante sînt observațiile cu care Hartlaub însoțește aproape o sută din desenele și acuarelele înfățișate la expoziția de artă infantilă, organizată la Mannheim în 1921. Este o analiză emoționantă aceea care ne prezintă printre artiștii-copii, cînd pe unul de o „gingășie îngrijorătoare" (beängstigende Zartheit), cînd pe alții de un temperament sau chiar în prada anumitor turburări nervoase. În cazul tuturor acestor copii, Hartlaub a putut stabili dispariția subită a unui dar mai înainte remarcabil, îndată ce starea sănătății lor s-a îmbunătățit. Rezultă de aici că arta infantilă nu poate fi considerată drept joc sau că teoria excesului de energie are nevoie să fie corectată.

Această corectură Groos însuși a avut prilejul s-o facă. Într-o lucrare mai nouă a sa, Groos observă că dacă prisosul de energie poate fi o condiție favorabilă a jocului, el nu este o condiție indispensabilă[2]. Pisica tînără continuă să se joace cu mosorul care i se prezintă, chiar după ce, puțin obosită de joc, se așezase să se odihnească. Din această pricină Groos preferă acum să spună că individul, animal sau om, se joacă ori de cîte ori anumite predispoziții sînt solicitate să se exercite. Cînd aceste predispoziții sînt solicitate, individul reușește, dacă nu este completamente epuizat, să mobilizeze forța nervoasă necesară pentru ca exercițiul efectiv să înceapă. O asemenea înfățișare a lucrurilor se potrivește mai bine cu constatările relative la starea precară a sănătății artiștilor-copii. Dar în acest caz, nici un interes nu mai prezintă subsumarea artei infantile în categoria jocului. Copii devin artiști nu întrucît se joacă, ci întrucît sînt determinați de predispoziția artistică. Ei se exercită artistic, pentru aceleași motive care agită și sufletele artiștilor adulți. Arta infantilă nu este deci joc, ci expresia unui destin interior de neînlăturat. Ea constituie felul în care se realizează o anumită structură sufletească.

Dar încă un motiv ne mai împiedică să asimilăm arta infantilă cu jocul. Jocul este pre-exercițiul instinctelor necesare vieții. În acest punct convingerea lui Groos a rămas nezdruncinată. Poate fi considerată însă arta infantilă ca o asemenea preparație a instinctelor utile ? Expoziția de la

[1] *Der Genius im Kinde*, 1922 pag. 29.
[2] *Das Seelenleben des Kindes*, ed a 5-a, 1921, pag. 57 urm.

Mannheim a înfățișat două aspecte dătătoare de măsură pentru toată arta infantilă și care corespund cu cele două motive care par a o determina: tendința romantică și satirică. În desenele sau acuarelele lui, copilul își creează o lume fantastică și cu totul turburătoare pentru sensibilitatea noastră. Astfel un băiat de 5 ani expune un personaj cu un cap de mort în mînă. Alții inventă animale și scene fabuloase înspăimîntătoare. Hartlaub compară această artă infantilă cu arta nebunilor, către care cercetarea modernă se îndreaptă de la un timp cu multă stăruință [1], constatînd între ele mai multe asemănări. Și este o observație bogată în sugestii aceea că printre nebunii-artiști sînt persoane care nu dovediseră nici înclinație nici vreo preocupare artistică oarecare, atîta vreme cît erau sănătoase... Cînd nu este romantic, artistul-copil este satiric. El știe să surprindă cu un just accent ridicolul persoanelor adulte și serioase. Iată însă două tendințe la care copilul trebuie să renunțe mai mult sau mai puțin în măsura în care înaintează în viață. Școala și mai tîrziu practica vieții extermineazã din el germenul romantismului și al satirei. Arta infantilă ar fi deci o rea preparație pentru viață. Se vede însă că nu trebuie s-o considerăm astfel.

*

Am examinat pînă acum greutățile legate de teoria artei, în special a emoției estetice, ca o formă a jocului. Problema are însă încă o față. Noul aspect către care trebuie să ne îndreptăm acum este conexiunea dintre joc și forma primitivă a artei. Însemnate dificultăți vor apărea și aci în calea vederii despre raportul dintre artă și joc sau cel puțin în calea afirmării în formă exclusivă și dogmatică a acestui raport. Noua întrebare și-a pus-o de altfel și Groos, pentru a răspunde însă, în felul său general, că și din această parte teoria sa primește confirmare. Îndreptîndu-și însă privirile către acest domeniu, Groos renunță, după cum am văzut că are motive, la distincția dintre creație și emoție estetică, pentru că la primitiv ele se confundă în adevăr. Iată așadar că desenul, sculptura și arta dramatică n-ar fi pentru pri-

[1] cp. Hans Prinzhorn, *Die Bildnerei der Geisteskranken*, 2 Aufl. 1923.

mitiv decît niște forme ale jocului. Mai întîi în ce privește desenul, Groos crede că exercițiul lor primitiv nu se face *de cele mai multe ori* pentru motive eteronome, cum ar fi de pildă motivele magice. Cu alte cuvinte, primitivul desenează nu pentru a exercita vreo influență asupra obiectului reprezentării lui, cum mentalitatea lui magică i-ar permite să creadă că are puterea s-o facă, dar pentru simpla plăcere a simțurilor și a fanteziei. În sprijinul acestei afirmații, care n-are de altfel nimic categoric, Groos aduce simpla mărturie a lui Groos. În privința sculpturii apoi, primul motiv al înclinației de a plasticiza forme animale crede Groos a-l găsi în existența unor forme aproximative, anticipate în natură și care amintindu-i pe cele dintîi îi dă și impulsul de a le obține prin oarecari corecturi. În același fel în care o rimă aduce o idee, tot astfel o formă aproximativă sugerează o formă precisă. Se citează astfel cazul primitivilor care dintr-o cochilie de scoică stilizează o pasăre sau un pește cu care cochilia se va fi întîmplat să se asemene. În sfîrșit, faptul că arta dramatică s-a dezvoltat din jocurile imitative, i se pare lui Groos atît de evident, încît nici o discuție mai amănunțită a acestui punct de vedere nu încarcă expunerea [1].

Îndreptîndu-și cercetarea către primele așezări omenești, Groos ia deci în considerație numai artele figurative și reprezentația dramatică, neglijînd însă artele ritmice. Dar tocmai în legătură cu acestea, cu muzica, poezia și dansul, s-a emis o ipoteză care contrazice vederile lui Groos în chip esențial. Economistul Karl Bücher [2] cercetînd astfel formele primitive ale muncii a fost adus să constate că ele coincid cu începuturile depărtate ale artei. După Bücher, arta la originea ei nu este nicidecum joc, ci mai degrabă însăși forma de organizare a muncii primitive. La drept vorbind, între acești doi cercetători, problema s-a deplasat. Căci pe cînd Groos urmărește și în cazul artei primitive, subsumarea ei în categoria jocului, Bücher se întreabă care este originea artei la primitivi. Răspunzînd la această chestiune, el arată că artele ritmice s-au dezvoltat dintr-o activitate exercitată la început pentru alte motive și anume din muncă. Arta

---

[1] *Die Spiele der Menschen*, pg. 407, 411 urm., 386.
[2] *Arbeit und Rhythmus*, 1896, ed. a 2-a, 1899.

a putut fi cultivată mai tîrziu pentru simpla plăcere legată de exercițiul ei și ca atare ea poate fi înțeleasă, la această fază, ca o varietate a jocului. La origină însă, arta era practicată pentru motivul eteronomic că ușura sarcina muncitorilor. Așa se desemnează opoziția dintre Bücher și Groos.

În lucrarea sa, Bücher pornește de la constatarea incapacității primitivului de a îndeplini orice muncă mai susținută. Ofensa unei trîndăvii iremediabile, primitivul n-o merită însă, pentru că toate produsele mîinilor sale sînt atît de minuțios lucrate și împodobite, încît confecționarea lor nu s-a putut face decît cu cheltuiala unei energii care dovedește mai degrabă hărnicie și dragoste de lucru. Nici bănuiala unei debilități trupești nu i se potrivește mai bine primitivului, pentru că dansînd, într-un ritm din ce în ce mai întețit și uneori pînă la sleirea tuturor puterilor, risipește o energie pe care este drept că nu știe s-o întrebuințeze la muncă, dar pe care în definitiv o posedă. Cum se leagă între ele aceste fapte contradictorii ? Cum se explică oboseala care îl cucerește cu ușurință pe primitiv, alternînd cu minunile de răbdare închise în operele industriei sale și cu marile prisosuri de energie pe care le cheltuiește cînd dansează ? Este destul să ne punem această întrebare, pentru a vedea că primitivului nu-i lipsește nici hărnicia, nici forța și că el este incapabil numai de efortul mai susținut al spiritului și al voinței. Dar de unde provine această incapacitate ? Din aceea, răspunde Bücher, că primitivul dă o întrebuințare cu totul neeconomică forțelor sale (ein unwirtschaftlicher Kräfteverbrauch), degajînd o energie cînd mai mare, cînd prea mică, pentru sarcina momentană pe care trebuie s-o îndeplinească. Risipindu-se într-o activitate nedisciplinată, primitivul ostenește mai repede decît civilizatul și activitatea sa nu se poate desfășura cu continuitate. Un singur mijloc există pentru a remedia acest neajuns. Se știe că o mișcare cu cît durează un timp mai scurt, cu atît se poate reproduce mai egală cu sine și de mai multe ori. Încadrate între acele momente de repaos, care intervin la intervale regulate și în timpul cărora energia se reface, mișcările muncii se pot repeta un timp mai îndelungat și întreaga acțiune dobîndește un caracter de continuitate, imposibil de obținut altfel. Măsurarea duratei mișcărilor este

ușurată prin faptul că fiecare din ele se compune din cel puțin două elemente, unul mai tare și altul mai slab: o ridicare și o coborîre, o lovire și o tracțiune, o întindere și o contracțiune, ș.a.m.d. „În acest fel orice mișcare pare articulată în sine, are drept urmare că revenirea regulată a acelorași mișcări la aceleași intervale de timp ne apare ca ritm." Prin ritm, forțele se adaptează scopului în slujba căruia ele sînt mobilizate. Prin ritm, munca se ușurează, puterile se economisesc pentru a se cheltui mai îndelung. Dacă dansul permite o întrebuințare de energie atît de mare lucrul se datorește faptului că el este ritmic. Pentru a putea lucra, primitivul dă muncii sale o formă ritmică. Atunci cînd instrumentele sale de lucru nu dau nici un sunet, el își sacadează munca prin propria voce. Despre anumite triburi negre și malaeze se poate spune că aproape fiecare activitate corporală a lor se însoțește de cîntec. Uneori instrumente sonore sînt anume întrebuințate pentru a constrînge în cadre ritmice desfășurarea muncii. Alteori, acțiuni complicate, cum sînt d.p. muncile cîmpului, iau înfățișarea unor adevărate dansuri. Alteori, în sfîrșit, grupul muncitorilor lucrează privind la dansatorul care, în fața lor, mimează ritmic munca respectivă. Pe temeiul acestor constatări, K. Bücher se socotește îndreptățit să încheie că nu numai originea dansului, dar a muzicii și a poeziei stă în munca ritmică. Strigătele animalice prin care primitivul își scandează munca și în care el găsește ușurare alcătuiesc elementele celor mai vechi cîntece omenești. În curînd, între aceste strigăte, devenite refrene, primitivul introduce propoziții simple, vorbind despre munca sa. Dar pentru a se adapta mișcării ritmice, cuvintele sînt astfel diformate prin deplasarea accentului, căderea sau contraacțiunea unor silabe, încît această limbă poetică devine aproape de neînțeles și numai explicațiile autorului o pot lămuri. Mult mai tîrziu limba obișnuită ajunge să se adapteze exigențelor ritmice, pentru a intra cu naturalețe în cadrele lor. În acest moment, creația poetică se poate spune că s-a născut.

Este probabil că ipoteza lui Bücher conține mult adevăr. Ea s-a bucurat de altfel de o bună primire din partea specialiștilor. Printre alții, Y. Hirn o acceptă în întregime,

---

1 *Der Ursprung der Kunst,* trad. germ. 1904, pag. 247 urm.

invocînd în sprijinul ei legea psihologică după care o primă mişcare creînd reprezentarea ei, înzestrează conştiinţa cu o putere ideo-motrice care uşurează execuţia mişcărilor analoge care urmează. Aci trebuie să vedem explicaţia constatării experimentale a lui Féré că a doua presiune la dinamometru este totdeauna mai puternică decît cea dintîi. Dar tot aci găsim explicaţia motivului pentru care mai toate activităţile serioase ale primitivilor sînt precedate de dansuri care le imită cu anticipaţie. În sfîrşit, întrucît ritmul muncii reprezintă o succesiune regulată de mişcări identice, energia întrebuinţată pentru execuţia lor în loc să scadă, creşte pe măsură ce se desfăşoară. Psihologia şi etnografia ne îndeamnă deci să localizăm în munca primitivă originea artelor ritmice. Jocul experimentativ a putut ajuta pe primitiv să descopere arta, dar munca n-a fost ineficace. Numai spiritul sistematic, aspirînd către unitate, vrea să găsească pricina unică a fenomenelor, în timp ce, liberă de prejudecata unităţii, cercetarea imparţială recunoaşte cauza variată a unui efect singular.

În sistemul lui Groos, ipoteza lui Bücher nu putea încăpea. Groos i se opune deci relevînd cîteva dificultăţi de amănunt. Astfel, Bücher încercase să probeze cum că toate instrumentele muzicale primitive sînt instrumente de muncă. Groos observă însă că afirmaţia nu se verifică pentru cazul instrumentelor de suflat şi coarde. În ce priveşte toba, pe care Bücher o face să derive din baniţa de cereale, Groos arată că ea este cunoscută şi triburilor vînătoreşti, care totuşi nu cultivă pămîntul. Din aceste pricini, Groos socoteşte că pentru a explica originea instrumentelor muzicale mai plauzibilă este ipoteza apariţiei lor prin jocul-experimentativ, la care primitivul s-ar deda mînat de nevoia de a-şi exercita sensibilitatea caustică [1]. La toate acestea, Bücher a răspuns că originea instrumentelor muzicale este pentru el o chestiune secundară : „La ce îmi foloseşte trompeta dacă nu ştiu să suflu în ea ?". Problema principală rămîne aceea a originii muzicii şi Groos n-a dovedit că în acest punct central argumentele lui Bücher n-ar fi valabile [2]. Este în adevăr limpede că muzica a putut lua naştere ca un fenomen

[1] *Die Spiele der Menschen*, pag. 59.
[2] *Arbeit und Rhythmus*, pag. 326, în notă.

concomitent cu efortul de a organiza munca, pe cînd unele instrumente muzicale au putut apărea mai tîrziu și anume în momentul în care experiența a dovedit că ele pot fi întrebuințate pentru producerea acelorași sonorități pe care de la un timp primitivul a început să le cultive pentru simpla plăcere de a le asculta. Fără răspuns a rămas cealaltă obiecție a lui Groos cum că la triburile vînătorești cele mai primitive, nu numai că o mare parte a muncii nu este ritmică, dar că tot ce se înfățișează ca muncă ritmică este exercitat de femei, în timp ce dansul și muzica sînt practicate numai de bărbați. Dacă însă Groos tăgăduiește că originea artelor ritmice ar sta în muncă, în altă parte el crede că poate confirma adevărul că ritmul reprezintă o formă de organizare a muncii, invocînd constatarea că efortul intelectual al memorizării este cu mult ușurat cînd se desfășoară cadențat [1].

Greutatea cea mai mare în calea teoriei sale a ridicat-o însă chiar Bücher, cînd într-o lucrare ulterioară ajunge să conchidă că „jocul este mai vechi decît munca și arta este mai veche decît producția utilă“ [2]. Nu rezultă din chiar acest paralelism de concepte că Bücher aderă de data aceasta la teoria artei ca joc ? Dar ce îl îndreptățește să infirme vederea cîștigată cu atîta trudă asupra contextului primitiv, dintre muncă și artă ? Cea dintîi formă a industriei primitive, Bücher ne arată că este împodobirea corpului, prin pictură, tatuaj și mutilare. Mai tîrziu, apare confecționarea de ornamente mobile, măști, desene imprimate în stîncă sau lemn, petroglife etc. Toate aceste activități aparțin fără îndoială „jocului“. În joc se dezvoltă așadar aptitudinea tehnică, pe care munca va folosi-o mai tîrziu pentru scopurile ei utilitare. În treacăt se poate aminti totuși că dacă primitivul cel mai înapoiat nu cunoaște alte activități decît cele enumerate, ele coincid cu însăși cuprinsul muncii lui serioase. Nu se poate vorbi în adevăr de joc, decît acolo unde acesta ar alterna cu un alt exercițiu pus în slujba scopurilor utilitare ale vieții. Atîta vreme cît acesta din urmă n-a apărut, jocul primitivului este chiar munca sa. Dar este adevărat că ornamentele și obiectele sale artistice n-au nici un scop practic ?

---

[1] *Das Seelenleben des Kindes*, pag. 123

[2] *Die Entstehung der Volkswirtschaft*, 1893, ed. a 3-a, 1901, pag. 34.

Iată un lucru pe care cercetătorii artei primitive ne opresc să-l afirmăm în toate împrejurările. Așa d. p. Gross înclină să creadă că motivul principal al obiceiului pe care îl au primitivii de a se vopsi în roșu, este același care rezervă și astăzi acestei colori o mare favoare: „Valoarea estetică a roșului — scrie Grosse — este atît de considerabilă și atît de ușor de înțeles, încît n-avem nevoie să atribuim acestei culori o semnificație religioasă ipotetică, pentru a-i explica întrebuințarea universală“ [1]. În schimb, obiceiul australienilor de a se vopsi în alb, în toate împrejurările de doliu, ar rămîne neexplicabil, dacă n-am admite că pe această cale ei urmăresc să nu mai poată fi recunoscuți de spiritele redutabile ale morților. Ipoteza religioasă este aci necesară și la ea se oprește și Grosse. Semnificație religioasă și socială mai au și culorile sau desenele care indică în tribul primitiv pe șef sau pe vrăjitor. Uneori vopsirea sau tatuarea fac parte din elementele unei acțiuni cultice, ca d.p. în împrejurarea trecerii adolescenților în ordinul bărbaților. Alteori, ele servesc ca mijloace de apărare împotriva unor puteri demonice. În toate aceste împrejurări ni se arată că decorația primitivă nu este totdeauna un simplu mijloc cosmetic răspunzînd înclinației primitivului pentru forme și culori. Decorația primitivă nu este numai joc experimentativ, dar uneori și practică rituală. Acest din urmă caracter i se pare chiar atît de esențial lui Wundt, încă el nu se sfiește să afirme că dacă podoaba primitivilor a putut apărea un drept mijloc cosmetic dezinteresat, faptul se explică prin aceea că înțelesul ei religios și social s-a pierdut în decursul timpului [2].

Dacă ne orientăm acum atenția către artele plastice primitive, întîmpinăm și aci două răspunsuri diferite cu privire la motivele lor inițiale. Afirmația lui Gross că „primitivii cultivă arta pentru plăcerea pe care ea le-o conferă“ și pe care Gross o primise pentru sprijinul propriei sale teze, își găsește limita în chiar textul cel dintîi, unde aflăm constatarea complimentară că există desene și sculpturi primitive care sînt probabil un fel de simboluri religioase. La drept vorbind, o artă de un caracter pur estetic găsește Grosse mai cu seamă la popoarele de vînători și își explică remarcabilele

[1] *Die Anfänge der Kunts*, 1893, trad. franc. 1902, pag. 47.
[2] *Völkerpsyhologie*, vol. III. Die Kunst ed. a 2-a, 1908, pag. 178—179 186.

însușiri de realism pe care această artă o manifestă prin darurile de observație și îndemînare pe care practica vînătoriei le folosește și dezvoltă în mare măsură. Îndată însă ce primitivii se înalță cu o treaptă mai sus peste forma rudimentară a economiei vînătorești și ajung agricultori și crescători de vite, Grosse este silit să constate un regres al aptitudinilor realiste în artă, ca o urmare a faptului că noua formă de producție nu mai solicită cu aceeași intensitate darurile de observație și îndemînare [1]. Ceea ce alcătuiește fără îndoială un regres al simțului realist, Grosse îl interpretează însă ca pe o retrogradare a aptitudinii artistice în genere. Tot ce va urma însă ne va convinge că în această trecere către forme superioare de producție arta începe să fie exercitată pentru alte motive. Fiind mai întîi un joc, arta se înfeudează mai apoi scopurilor religioase. Este convingerea către care ne duce coordonarea cercetărilor moderne de etnografie și preistorie și care ne permite să apreciem unilateralitatea teoriei artei ca joc.

*

Dacă, așadar, opinia care hotărăște că întreaga artă primitivă este joc ne apare unilaterală, la fel trebuie să recunoaștem că este și părerea opusă care susține că arta primitivă are întotdeauna un înțeles magic. Cercetarea modernă înclină mai degrabă să folosească ambele aceste vederi. După cum Grosse însuși o afirmase, atunci cînd — după cum am văzut — comparase arta vînătorilor cu a agricultorilor, cercetarea modernă caută a recunoaște și ea la baza artei primitive un dualism de motive.

Noua orientare se va împotrivi din ce în ce mai mult acelor păreri exclusive, ca aceea susținută printre alții de S. Reinach [2], pentru care uimitoarele desene realiste executate de primitivii din paleoliticul superior (vîrsta renului) aveau destinația de a atrage animalele pe care acești primitivi

---

[1] *Les dèbuts de l'art*, pag. 151.
[2] *Cultes. Mythes et Religions*, vol. I, 1905, pag. 125 urm.

le vînau. Wundt observă însă că analogia cu popoarele primitive moderne nu confirmă ipoteza lui Reinach. Căci desenele primitivilor moderni, care îngăduie interpretarea magică, sînt executate totdeauna pe arme, iar nu pe alte obiecte, cum sînt pereţii grotelor sau coarnele de ren, unde au fost găsite majoritatea desenelor datînd din paleolitic. Pe de altă parte, animalele reprezentate de primitivii moderni sînt animale totemice, de cele mai multe ori cruţate şi nicidecum rîvnite de vînători. De aceea, Wundt preferă să se oprească la părerea că primele produse ale acestei arte realiste sînt rezultatele unei „activităţi de joc" (spielende Beschäftigung), la care s-a adăugat cu timpul motivul pictografic, dorinţa de a le menţine ca pe amintirea unor evenimente trecute, în care caz desenele fiind sortite unei conservări mai îndelungi sînt servite şi de o aplicaţie mai susţinută, căreia i se datoreşte acea minuţie şi fidelitate realistă pe care o admirăm în operele paleoliticului şi ale boschimanilor moderni. Un motiv magic nu avem dreptul să presupunem artei primitive decît atunci cînd ea se îndepărtează de realitate, obţinînd acele reprezentări ciudate şi înspăimîntătoare, pe care Wundt le întîlneşte în arta australienilor şi ar fi putut să le identifice şi în arta mezoliticului [1]. Ipoteza exclusivă a semnificaţiei magice a artei primitive o face astfel Wundt să se echilibreze cu constatarea că în unele împrejurări arta primitivă nu pare a avea decît libera semnificaţie a unui joc. Dar nevoia de a admite un dualism de motive la baza artei primitive ni se mai impune şi din alte părţi.

Ipoteza lui S. Reinach a fost criticată de curînd şi de G. H. Luquet. O valoare magică nu recunoaşte acest autor decît acelor desene provenind din paleoliticul superior care înfăţişează animale rănite sau ameninţate de armele vînătorii. „Virtutea magică nu putea rezida însă în aceste împrejurări în simpla reprezentare a acestor fiinţe, ci în aceea a armelor care le răneau sau le ameninţau." Argumentul că ele au fost găsite în fundul cavernelor, invocat anume pentru a dovedi că în acest loc retras nu se putea săvîrşi decît acţiunea tainică a magiei, i se pare lui Luquet puţin convingător. În ideea că pictura şi desenul animalier ale acestei

[1] *Völkerpsychologie*, vol. III, pag. 138, urm.

epoci au o semnificație pur artistică îl mai întărește apoi și constatarea că nu toate animalele înfățișate acolo sînt comestibile și prin urmare acțiunea magiei nu se putea îndrepta către unanimitatea lor. În privința figurilor umane, Luquet relevă apoi contradicția cuprinsă în argumentul că aceste figuri slujeau cînd magiei protectoare pentru membrii grupului social, cînd magiei ostile pentru membrii grupului inamic, pe cîtă vreme nimic în caracterele obiective ale acestor figuri nu ne îngăduie să deosebim pe dușmani de prieteni. Avem de distins, așadar, între o artă primitivă magică și una căreia nu-i puteam atribui acest înțeles. Cea din urmă pare a fi anterioară în timp, mai întîi pentru motivul că magia bazîndu-se pe ideea puterii pe care o cîștigă artistul vrăjitor asupra unor ființe anumite, prin reprezentarea lor, presupune că primitivul a trebuit să facă în primul rînd descoperirea că manevrînd unele unelte și un anumit material el poate să obțină figuri asemănătoare ființelor din natură. Este prin urmare logic a spune că reprezentarea plastică dezinteresată a precedat reprezentarea cu scopuri magice. Și, de fapt, dintre cele două vîrste ale paleoliticului superior, aurignacianul și magdalenianul, numai în cea din urmă s-au localizat opere plastice cărora cercetarea critică să le recunoască o legătură cu cercul de idei al magiei. La începuturile artei, așadar, Luquet presupune un adevărat „joc experimentativ", în sensul lui Groos, gesturi întîmplătoare prin care primitivul obținînd conturul unei ființe trezea în el dorința de a le repeta cu intenție [1].

Paralelismul dintre arta preistorică și aceea a primitivilor moderni a fost urmărită cu multă stăruință de către Herbert Kühn [2]. Kühn admite și el că succesiunea stilurilor în arta primitivă s-a desfășurat de la realism la o producție depărtată de realitate. Dar despărțindu-se de etnografii care vedeau aci un regres al aptitudinii artistice, el presupune în cele două stiluri, pe care le numește respectiv „senzorial" și „imaginativ", două expresii diferite pe care primitivii, adaptîndu-se unor alte împrejurări de viață, le dau sentimentului lor de

[1] G. H. Laquet, *L'Art et la Religion des hommes fossiles*, 1926, pag. 120 urm., 128, 167 urm.

[2] *Die Kunst der Primitiven*, 1932.

relație cu lumea. Stilul senzorial pare a fi astfel expresia adoptată de primitivii care se găsesc într-o fază de economie parazitară. În această perioadă, primitivii trăiesc din ce găsesc, fără să prelucreze nimic, mănîncă animalele pe care le vînează, apoi plante, pești, scoici, viermi și unele minerale. Nu cultivă solul, nu practică olăria și nu lucrează metalele. Acest primitiv, care este omul paleoliticului și boschimanul modern, trăiește numai în prezent și arta sa se resimte, dobîndind acel caracter realist, care a izbit pe toți etnografii. Îndată însă ce primitivul începe să cultive pămîntul, el se simte dependent de toate puterile care îl întrec, de succesiunea anotimpurilor, de periodicitatea fenomenelor cosmice, de capriciile intemperiilor și odată cu prevederea, cu trimiterea gîndului dincolo de clipa prezentă, în sufletul său se naște sentimentul religios și printre deprinderile sale practica magiei, menită să conjure sau să-i asocieze puterile necunoscute. Arta sa se va depărta deci de realitate, după cum și Grosse a observat pentru toate popoarele primitive de agricultori și va dobîndi acel caracter fantastic, pe care Wundt îl remarca în producțiile australienilor, popor care se găsește la trecerea dintre economia parazitară și economia agricolă. Această nouă artă se anunță în adevăr din vremea mezoliticului, continuă în neolitic și corespunde, în vremurile moderne, artei australienilor, a negrilor africani (cu excepția boschimanilor, a pigmenilor și a locuitorilor de pe Coasta de aur, adică de pe țărmul Guineii septentrionale), apoi a indienilor americani și a populației din insulele Oceaniei, manifestînd, la fiecare etapă a acestei succesiuni, un caracter din ce în ce mai puțin senzorial și din ce în ce mai imaginativ. Încercarea lui Hurbert Kühn constituie poate cea mai completă sinteză a cunoștințelor noastre despre arta preistorică și exotică. Ea afirmă cu multă forță prezența motivului magic în arta primitivilor mai înaintați și lipsa lui în aceea a primitivilor mai vechi sau mai înapoiați, îngăduindu-ne astfel de a o concepe pe aceasta din urmă, dar numai pe aceasta, ca o varietate a jocului.

Dintre toate artele primitive, plastica figurată a fost cea mai bine și mai mult studiată. Nu e de mirare deci că, în acest domeniu, s-a putut stabili nu numai dualitatea de motive a creației primitive, dar și repartizarea lor după forma

de producție a grupului social. O cercetare tot atît de departe împinsă lipsește însă cu privire la artele decorative și ritmice cu toate că și aci etnografii trebuie să recunoască uneori motivația dezinteresată a jocului și alteori finalitatea practică a magiei. Am amintit mai sus despre îndoitul motiv al decorației. În ce privește dansul și aci s-a putut deosebi între forma lui nedisciplinată — simple salturi de bucurie sau mișcări extatice, ca expresie a durerii — și dansurile disciplinate, desfășurîndu-se după norme prestabilite și foarte complicate și care au totdeauna un înțeles magic [1]. Rezultînd la început din sforțarea de a organiza munca, dansul a devenit curînd un mijloc de a influența puterile care conduc evenimentele și această semnificație o acordă chiar Bücher dansurilor mimice pe care le joacă femeile rămase acasă, în timp ce bărbații se găsesc plecați la vînătoare sau la război. Un asemenea înțeles îl au și cîntecele de muncă, pe care femeile indiene și probabil și ale altor triburi, le execută, în timp ce lucrează, pentru a-și feri munca lor de nereușită.

*

Aruncînd acum o privire în urmă asupra teoriilor confruntate aci, ne putem face o idee mai precisă asupra raportului dintre artă și joc, care a constituit obiectul acestor pagini. Am arătat astfel pe rînd etapele principale ale teoriei artei ca joc și dificultățile ei. Aceste dificultăți priveau mai întîi afirmarea generală că arta nu este decît o varietate a jocului și se înmulțeau, odată cu trecerea la afirmația înrudită că jocul este de fapt motivul exclusiv al artei primitive. Din criticile care se pot aduce acestei teorii vedem limpede acum că dacă jocul este fără îndoială unul și poate cel mai vechi motiv al artei primitive, el nu este în tot cazul singurul ei motiv posibil și în toate fazele ei. Cînd se vorbește așadar de arta primitivă ca formă a jocului se comite fără îndoială o simplificare violentă, pe care examenul atent al contribuțiilor mai noi în materie ne obligă s-o corectăm.

Rezultatele cercetării moderne ne îndreptățesc deci să vedem în joc unul din motivele primitive ale artei, funcționînd

[1] Wundt, *Völkerpsychologie*, vol. III, pag. 451.

cu o eficacitate sigură alături de magie și poate alături de muncă. Motivul autonomic se îmbină deci în epocile cele mai îndepărtate ale artei cu motivele practic-eteronomice (fie ele magice sau economice). Aceste două motive vor determina și formele mai înaintate și mai tîrzii ale artei. „Arta pentru artă", și arta care a fost numită „tendențioasă" pentru că ea urmărește în adevăr să influențeze caracterul individului și structura societății, înfățișează o alternativă care amintește de aproape îndoitul motiv al exercițiului artistic la popoarele primitive. Pentru estetica generală, investigațiile relative la originea artei au astfel scopul de a dezvălui izvoarele ei străvechi și permanente.

PSIHANALIZA ŞI TEORIA ARTEI

Am arătat în altă parte[1] în ce măsură jocul şi magia pot fi considerate ca nişte izvoare ale artei primitive. Cu aceasta însă studiul factorilor care au contribuit la apariţia artei în celei dintîi societăţi omeneşti a rămas incomplet, pentru că psihologi, etnografi şi esteticieni desemnează adeseori viaţa sexuală drept un alt izvor al ei. Ba chiar acum în urmă raporturile dintre artă şi sexualitate au fost într-atît de mult strînse şi anume cu ocazia filozofiei psihanalitice a artei, încît nu numai în forma ei primitivă, dar în formele ei universale şi, prin natura lucrurilor, arta ne-a fost înfăţişată ca un caz special, deşi disimulat, al sexualităţii.

Psihanaliza reia, aşadar, o problemă mai veche, dar pe care cercetarea anterioară a lui Darwin şi a şcolii sale o rezolvase cu multe dificultăţi. Înţelegerea frumuseţii ca unul din mijloacele prin care masculul se recomandă atenţiei femelei şi, prin urmare, ca una din uneltele selecţiei sexuale a întîmpinat de altfel împotrivire chiar în sînul şcoli darwiniste, cînd un Wallace observa că aşa-numitele caractere secundare estetice (apendicele decorative, culorile frumoase, jocurile şi manevrele seducătoare, etc), trebuiesc explicate ca nişte rezultate mecanice ale unui exces de vigoare, influenţînd asupra structurii şi conduitei. Femela nu poate selecta în adevăr decît după gradul de vigoare al masculului şi preţuirea sa nu poate fi estetică, ci biologică, deşi alegerea după gradul vigorii poate coincide cu o selectare implicită după însuşirea estetică[2].

---

[1] V. studiul *Arta şi jocul.*

[2] A. R. *Wallace, Le Darwinisme,* trad. franc., 1891.

Cît de exagerată rămînea, pe de altă parte, părerea care sublinia intenția sexuală a frumuseții care, după un Grant Allen, este totdeauna expresia unei înfloriri tipice și reprezentative a speței, conținînd așadar, în sine și făgăduința unei reproduceri în bune condițiuni, a arătat K. Groos, cînd a observat că ceea ce prețuiește primitivul ca frumos constă mai degrabă dintr-o diformare a tipului uman specific, prin raderea și smulgerea părului, a genelor și sprîncenelor, prin comprimarea craniului și a picioarelor, prin străpungerea urechilor, a nasului și a buzelor, prin mutilarea sînului, prin lungirea urechilor, care, la unele frumuseți primitive, ajung cu lobul la nivelul umerilor. Ideea frumuseții ca instrument al selecției sexuale nu este mai bine confirmată nici de observația că dacă se poate vorbi despre o activitate estetică a animalelor, ea constă dintr-o împodobire a locuințelor, nu a corpului, și că dacă evoluția ontogenetică reproduce pe aceea filogenetică este caracteristic faptul că copilul este mai întîi sensibil la frumusețea obiectelor și numai mult mai tîrziu la aceea a corpului omenesc [1].

Explicația darwinistă a artei prezenta, așadar, dificultăți serioase. Concepută însă ca o varietate a motivării magice și prin joc, motivarea prir sexualitate își poate reîmprospăta valoarea. În adevăr, prezența motivului erotic în arta primitivă se înțelege mai bine și evită obstacolele semnalate mai sus dacă îl punem în legătură cu înclinația magică de a influența pe această cale puterile misterioase ale procreației. Tot astfel reprezentarea aproape exclusivă a femeii în sculptura primitivă pare a rezulta numai din dorința bărbaților, singurii meșteri ai timpului, de a se sustrage acțiunii magiei simpatice. Femeile erau astfel singure abandonate de către meșterii bărbați ai timpului acțiunii nefaste a acestei magii. [2]

Subordonarea la motivarea prin joc poate face aceleași servicii, dacă, împreună cu Groos, privim decorația primitivă, fixă și mobilă, drept o activitate liberă, seria unor variații făcute în joc asupra corpului propriu, dar capabile să seducă. În acest punct primitivul coincide cu civilizatul,

[1] K. Groos, *Die Anfäge der Kunst und die Theorie Darwins*, 1904, în „Beiträge zur Aesthetik" I. 1924

[2] W. Deonna, *Art et Société. La femem et l'art*, în „Revue internationale de Sociologie," Mars-Août 1928.

căci exercitîndu-se artistic ei se joacă deopotrivă, dar în jocul lor se manifestă o abilitate în putere, o căldură a fanteziei și temperamentului, pe care viața erotică în societățile primitive o prețuiește deopotrivă cu civilizațiile noastre. Artistul societății primitive ar fi astfel selectat sexualmente pentru niște motive care și în societățile noastre favorizează în aceiași direcție pe unii cîntăreți și pe anumiți poeți lirici. Activității artistice i se poate recunoaște în cazul acesta o finalitate sexuală, dar nu una deosebită de aceea care revine unora din jocuri și anume acelora pe care Groos le numește „erotice" (Liebesspiele) și cărora le recunoaște funcțiunea de a ridica potențialul excitației exotice pînă la punctul în care pudoarea instinctivă (instinktive Sprödigkeit) a femelei este învinsă [1].

Pe toate aceste căi motivul sexual tindea să-și piardă autonomia și să se subordoneze celorlalte două specii de motive, cînd psihanaliza sublinie în el nu numai un factor independent, dar factorul fundamental, valorînd nu numai pentru arta primitivă, dar pentru întreaga sferă a creației artistice.

*

Teoria psihanalitică a artei ar avea de ce să surprindă pe cineva educat în disciplina clasică a esteticii. Frumosul fiind obiectul unei plăceri dezinteresate, după cum a arătat Kant și a întărit Schopenhauer, urmează că el nu poate întreține nici o relație cu sexualitatea, în experiența căreia Schopenhauer denunța cazul tipic al aservirii individualității omenești către tiranica „voința de a trăi". Eliberarea prin artă, răgazul pe care îl oferă senina contemplație artistică, mai cu seamă față de apetența sexuală avea să se valorifice. Schopenhauer va lua deci poziție față de problema raporturilor dintre artă și sexualitate, interzicînd picturii și sculpturii toate subiectele care ar putea trezi vreo reprezentare sexuală, ca unele care ar abate arta de la destinația ei esențială. În fața unor producții moderne, inspirate de o frivolă senzualitate, el invocă, așadar, exemplul anticilor care, chiar atunci cînd prezentau frumosul corp omenesc, știau să rămînă în

---

[1] K. Groos. *Die Spiele der Tiere,* 1896, pag. 321 urm: cp. *Die Spiele der Menschen,* 1899.

spiritul obiectiv al artei și departe de orice josnică ispită. Cît de mult, pe de altă parte, predispoziția artistică se opune vieții sexuale este o împrejurare pe care Schopenhauer o controlează în psihologia artistului de geniu, printre ale cărei trăsături el recunoaște și o mare asemănare cu copilăria, desigur pentru motivul că sexualitatea îi cruță deopotrivă de jugul teribilei „voințe de a trăi [1]."

Vederea schopenhaueriană a întîmpinat însă opoziții chiar mai înainte ca școala psihanalitică să încerce lichidarea ei radicală, cu o exclusivitate de spirit și metodă, pe care vom arăta-o în curînd. Lui Fr. Nietzsche [2] îi datorăm una din cele dintîi critici ale teoriei lui Schopenhauer. Nietzsche pornește de la observația că Schopenhauer a folosit fără nici o oportunitate teoria kantiană despre plăcerea dezinteresată a frumosului, de vreme ce frumusețea, în sistemul lui, răspunde tocmai unui interes esențial al sufletului și anume aceluia de a se elibera de ostenelile unei aspirații, care nu se odihnește decît în această singură clipă a răgazului contemplativ. Nu cumva atunci încîntarea estetică, departe de a nu întreține nici o legătură cu viața sexuală, îi oferă tocmai replica de care avea nevoie satisfăcînd-o însă pe căi atît de deviate, încît trebuința care se îndestulează aici devine în adevăr de nerecunoscut ? Aceasta este cel puțin părerea lui Nietzsche, cînd scrie : „Astfel senzualitatea n-ar fi suprimată îndată ce condiția estetică se manifestă, după cum Schopenhauer credea, ci numai transfigurată, în așa fel încît să nu mai apară în conștiință ca excitație sexuală". Această transformare în chipul de a concepe relațiile artei cu sexualitatea, răspundea noii orientări estetice după care arta, departe de a fi înțeleasă în opoziție cu viața, era cugetată ca una din funcțiunile prin care viața se sprijină și se exaltează. Oriunde această nouă orientare se va produce, vom întîmpina și felul corespunzător de a gîndi raportul dintre artă și sexualitate. Îl vom întîlni de pildă la J. M. Guyau, a cărui apropiere de Nietzsche nu se observă de altfel în acest singur punct. „Iubirea, scrie Guyau, este mai mult sau mai puțin prezentă la baza principalelor emoții estetice. Admirația

---

[1] A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, I, 40 ; II, 21, pag. 597 urm.

[2] Fr. Nietzsche, *Zur Geneaologie der Moral*, 1887, III, 6 urm. pag. 105 urm.

însăşi nu este oare o iubire care începe şi nu-şi găseşte ea în iubire desăvîrşirea şi plenitudinea ? Putem oare spune că a iubi o femeie înseamnă a înceta s-o mai găseşti frumoasă ? Desigur că arta este într-o proporţie însemnată o transformare a iubirii, adică a uneia din nevoile cele mai fundamentale ale fiinţei noastre. A considera sentimentul estetic independent de instinctul sexual şi de evoluţia lui, ni se pare tot atît de superficial ca a considera sentimentul moral separat de instinctele simpatetice, în care şcoala engleză recunoaşte originile moralităţii"[1].

Observaţiile lui Nietzsche şi Guyau erau nişte intuiţii cărora le lipsea de fapt o întemeiere ştiinţifică mai adîncă. Această nouă încercare căreia nu-i lipsesc, aşadar, predecesorii, a făcut-o Sigmud Freud, dar mai cu seamă şcolarul său, Otto Rank, căruia îi datorăm cea dintîi teorie psihanalitică a artei. Odată cu diferenţierea instinctelor după funcţiunea de reproducere proprie celor două sexe, ne spune Rank[2], instinctele devenite „perverse", tocmai din pricină că au rămas în urma acestei diferenţieri, întîmpină cenzura culturii şi caută un nou mod de activitate. Ele se *sublimează*, adică se transformă cît priveşte conţinutul lor conştient, pentru a se putea elibera fără primejdie. Activitatea artistică este una din manifestările acestei sublimări alături de vis şi de nevroză, dar atît de departe împinsă încît numai cu greutate se poate recunoaşte origina ei. Visul împlinea singur la început această funcţiune eliberatorie. Cînd însă intensitatea instinctelor diminuă, un nou mijloc apăru pentru a elibera restul de energie instinctivă. Acest mijloc nou este *mitul*, despre care se poate spune în adevăr că este visul colectiv al societăţilor primitive. *Arta* apare în acelaşi timp şi formele ei primitive sînt tot colective. Apropierea dintre artă şi vis — spune Rank — este străveche, dar numai psihanaliza modernă poate s-o justifice. Părăsind mai departe consideraţiile genetice, Rank ni-l prezintă pe artist ca pe un individ al cărui suflet este esenţialmente dramatic. Instinctele se combat în sufletul său şi sublimarea care rezultă este creaţia artistică, în care indivizii comuni găsesc la rîndul lor un mijloc de eliberare pentru propriile lor conflicte :

[1] J. M. Guyau, *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, 1884, pag. 23.
[2] O. Rank, *Der Künstler*, 1907, Aufl. 1925.

cultivarea artei este pentru aceştia din urmă o adevărată metodă psihoterapeutică. Teoria creaţiei se completează astfel cu o teorie a emoţiei artistice. Iată însă că printre artişti, Rank trece şi pe filozofi ca şi pe întemeietorii de religii. Şi filozoful îşi obiectează suferinţa[1] după cum întemeietorul de religii se eliberează de conflictele sale asimilîndu-şi întreaga suferinţă a lumii, pe care doreşte s-o răscumpere. Dar în timp ce neuroticul găseşte în sublimare, care constituie maladia sa, o cale de izolare din mijlocul lumii, opera artiştilor propriu-zişi, apoi a filozofilor şi a profeţilor se adresează oamenilor şi se constituie ca un centru de grupare omenească. Între aceste trei persoane o deosebire subzistă cu toate acestea. „Religia, scrie Rank, este într-o anumită măsură o cură psihoterapeutică a maselor, pe care poporul a găsit-o pentru propria sa vindecare, întocmai după cum arta, inclusiv filozofia, este o cură practicată de un singur individ şi anume mai întîi pentru sine şi apoi pentru un număr mărginit de tovarăşi de suferinţă, a căror constituţie psihică alcătuieşte cadrul constituţiei psihice a artistului". Cura neuroticului trebuie individualizată de la caz la caz, cea a profeţilor este generală. Între aceste extreme stă eliberarea prin artă şi filozofie. După sfera respectivă a acestor trei mijloace, variază şi preţuirea pe care le-o acordăm. Nevroza este privită ca o stare inferioară. Arta şi filozofia o considerăm apoi mai prejos decît religia. Revine astfel în această gradaţie una din problemele pe care idealismul filozofic şi le punea, cînd cu Schelling, cu Hegel, cu Vischer, ş.a., căuta să stabilească treapta relativă pe care arta, religia, filozofia, o ocupă în procesul de obiectivare al spiritului absolut.

Ce devine între acestea frumoasa asemănare pe care o stabilea Schopenhauer între geniu şi copil, comuna lor nevinovăţie şi înţelepciune ? Acest romantic şi ademenitor tablou este menit oare să devină neverosimil, după ce psihanaliza şi-a spus cuvîntul ? Lucru ciudat, apropierea dintre genialitate şi copilărie, psihanaliza o menţine, dar pentru alte motive decît acele ale lui Schopenhauer, căci vederile unui Freud şi-au găsit principalul lor titlu de noutate în aceea că acordă copilului o viaţă sexuală, pe care psihologia mai veche nu o

---

[1] Vd. şi Al Herzberg. *Zur Psychologie der Philosophie und Philosophen,* 1926.

recunoștea. Ocupîndu-se cu psihologia fanteziei, Freud observă că ea nu desfășoară nicăieri o activitate mai intensă decît la persoanele care suferă de o nemulțumire oarecare. „Trebuie să spunem, scrie Freud, că fericitul nu fantazează niciodată, ci numai nemulțumitul. Dorințele neîmplinite sînt forțele motoare ale fantaziilor și fiecare fantazie particulară este împlinirea unei dorințe, o corectură a realității nesatisfăcătoare“ [1]. Aceste dorințe sînt sau de natură erotică sau răspund nevoii de putere și înălțare a eului propriu. Ele există uneori în același complex, căci dacă fantastul se dorește puternic și pururi încoronat de succes, el speră în felul acesta să-și apropie mai bine și obiectul aspirației sale erotice. Iată o împrejurare particulară care verifică aceste vederi. Să ne închipuim o oarecare stare de fapt care trezește o puternică dorință a unui individ, acesta recheamă în amintire una din împrejurările copilăriei în care această dorință a fost realizată. Cu un astfel de material construiește individul o situație pe care o proiectează în viitor, una din acele fantazii, printre care opera de artă nu este decît un caz particular. Eroul simpatic al romanelor de aventuri, al cărui merit și miraculos noroc nu se dezmint niciodată, trebuie considerat ca o ipostază a eului poetului, a năzuinței sale către putere și fericire. Personajele „bune“ sînt cele care ajută personajului principal în întreprinderile sale, pe cînd cele „rele“ sînt „dușmanii și concurenții eului devenit erou“. Există, firește, și o literatură de un nivel mai înalt, în care caracterul tendențios al eului apetent iese mai puțin la iveală. Este cazul acelor romane psihologice în care poetul își despică eul său în mai multe euri parțiale, potrivit multiplicității de tendințe care se desfășoară în interiorul său, le întrupează într-o serie de eroi care se sprijină sau se combat și obține astfel o personificare a conflictelor din care este alcătuită viața sa sufletească [2].

---

[1] S. Freud, *Der Dichter und das Phantasieren*, 1908, în „Psychoanalytische Studien an Werken der Dichtung und Kunst“, 1942, pg. 6 urm.

[2] Vederi asemănătoare cu ale lui Freud întîlnim și la unii scriitori dezvoltați de cercul psihanalizei, la critici literari ca Albert Thibaudet care evidențiază de asemeni în creația artistică cele două motive psihanalitice, al „memoriei“ și al „posibilităților“. „A fi artist sau romancier, scrie Thibaudet, înseamnă a poseda lampa minerului, care îngăduie in-

Analogia dintre fanteziile poetului și acele ale fantastului, se izbește însă de o dificultate, căci pe cînd cele dintîi se fac cunoscute unui cerc cît mai larg, cele din urmă sînt tainice, excesul sentimentului de sine întovărășindu-se cu conștiința că dacă nu l-am ascunde, el s-ar izbi necontenit de eul deopotrivă de excesiv al semenilor noștri. Mijloacele prin care poetul reușește să suprime obstacolele care îngrădesc deobicei comunicarea fantaziilor sale, constituie întreaga sa *ars poetica*. Ele stau mai întîi într-o atenuare a caracterului egoist al fantaziilor sale prin modificări și învăluiri, apoi în seducția pe care o exercită însușirile estetice formale ale operei. Emoția estetică propriu-zisă este prin urmare un fel de plăcere anticipativă (Vorlust), care ne conduce către satisfacția mai largă a poeziei, aceea care constă din folosirea prilejului de a ne trăi propriile noastre fantazii, fără să ne învinuim nici o clipă și de a ne elibera astfel de încordarea care poate domni în sufletele noastre. Într-o întreagă serie de studii, Freud și discipolii săi au încercat să aplice aceste vederi la cazul unor poeți și artiști plastici, căutînd să deslușească în fantaziile lor urmele experiențelor sexuale ale copiilor care au fost odată. Se înțelege că o discuție a tuturor acestor memorii, ne-ar conduce să examinăm însăși bazele psihanalizei, ceea ce ar întrece cu mult limitele pe care acest studiu și le-a fixat. Pentru cazul special al aplicației ei în estetică, unele obiecții principiale pot fi însă desbătute chiar aici.

*

Mai întîi, dacă este adevărat că arta nu e decît produsul unor instincte devenite mai slabe, este de presupus un moment în viața societăților și a indivizilor, cînd ea n-ar fi apărut încă. Această situare în timp este un punct anume exprimat în teoria lui Rank. După acest autor, visul a anticipat arta și arta n-a apărut decît atunci cînd intensitatea instinctelor a diminuat în suficientă măsură, pentru ca ele să se

---

dividului să purceadă dincolo de conștiința sa clară, pentru a căuta tezaurele obscure ale memoriei și ale posibilităților lui. A scrie o autobiografie, înseamnă a se limita la unitatea sa artificială ; a face o operă de artă, a crea personajele unui roman, înseamnă a se simți în multiplicitatea sa profundă." Aceste idei și le însușește și H. Massis, *Réfléxions sur l'art du roman*, pag. 31 urm.

poată elibera și prin mijlocul colectiv al artei [1]. Acestei judecăți pur teoretice îi lipsește însă confirmarea faptelor pe care etnografia ni le pune la îndemînă. Nu s-a putut face pînă acum dovada că ar exista societăți primitive în care funcțiunea artistică să fie necunoscută. Mult admiratele picturi murale găsite la Altamira (în nordul Spaniei), datînd din paleolitic, și cele din Benin (Africa) unde o foarte somptuoasă cultură artistică coexista nu de multă vreme cu teribile moravuri canibalice, dovedesc mai de grabă că arta apare odată cu viața socială și că nu o părăsește niciodată. Dacă ne întrebăm acum care este momentul în care arta apare în viața individuală, răspunsul este că o găsim foarte de timpuriu. Expoziția de artă infantilă de la Mannheim conținea desene datorate unor copii de trei ani. Dar fenomenul artei infantile este de-a dreptul inexplicabil în teoria psihanalitică. Niște copii atît de fragezi, ignorînd încă feluritele cenzuri ale civilizației, care ajung totuși să sublimeze pornirile lor, iată în adevăr o situație greu de închipuit. Să adăugăm însă că teoria psihanalitică nici n-a putut prevedea cazul artei infantile pentru că singura fantezie artistică despre care vorbește Freud este aceea a adultului, pe care am văzut-o alimentîndu-se, dacă nu din spiritul copilăriei, așa cum credea Schopenhauer, cel puțin din materia ei de amintiri.

Dar și alte greutăți se mai ivesc în calea explicației psihanalitice a artei. Arta, ni se spune, este produsul unei sublimări. Aceluiași proces i se datoresc însă visul și nevroza. Prin artă, apoi, Rank înțelege nu numai arta propriu-zisă, dar și filozofia deopotrivă cu religia. Nu cumva atunci procesul sublimării, capabil să explice fenomene morale atît de diferite, devine insuficient pentru a lămuri cazul special al artei ? Iată o întrebare care se impune și care pare a cere un răspuns negativ. Dificultatea care rezultă din generalizarea explicației prin sublimare a fost remarcată însă de psihanaliști și una din principalele lor preocupări stă în încercarea de a preciza caracterele sublimării în artă și în celelalte fenomene corelative. Așa de pildă Rank a făcut să intervină sublimarea artistică numai în momentul cînd instinctele au devenit mai slabe. Numai în acest moment mijlocul impersonal al artei a putut deschide o supapă de siguranță unor

[1] O. Rank. *op. cit.*, pag. 52.

tendinţe care, atîta vreme cît se găsesc la un grad de intensitate superioară, au nevoie pentru a se elibera, de alte căi mai intime şi mai adaptate la cazul propriu. Visul este o astfel de cale. Exerciţiul artei suprimă însă visul din psihologia omenească ? Ce a putut produce această slăbire a instinctelor ? În ce moment această slăbire s-a produs ? Momentul slăbirii instinctelor este numai postulat de Rank nu şi precizat sau făcut plauzibil. Dacă apoi instinctele au slăbit în decursul timpului, numărul şi forţa cenzurilor nu a crescut cumva şi prin urmare caracterul conflictual al vieţii sufleteşti nu s-a accentuat treptat ? Sîntem înclinaţi a crede că un civilizat este un suflet cu mult mai problematic decît un primitiv. Dar iată atîtea întrebări pe care nu şi le pune nici Freud. În studiul pe care i l-a consacrat lui Leonardo da Vinci îl vedem, în adevăr, postulînd trei tipuri de sublimare a ceea ce el numeşte „investigaţia sexuală a copilului" şi anume nevroza, obsesia (Grübelzwang) şi curiozitatea intelectuală, căreia Leonardo şi-ar datora geniul său [1]. Interesul distincţiei dintre aceste trei tipuri ar fi evident dacă pe această cale s-ar ajunge la o caracterizare mai strînsă a sublimării artistice. Este limpede însă că aşa numitei „curiozităţi intelectuale", Leonardo nu-şi putea datora decît aptitudinea sa pentru cercetarea ştiinţifică, nu şi geniul său artistic, creator de frumoase aparenţe. Peste actul intelectual al unei simple postulări, nici Freud n-a reuşit să dea mai mult şi anume ceea ce trebuia, o caracterizare mai strînsă a condiţiilor în care sublimarea artistică se produce.

A încercat în schimb o definiţie a emoţiei estetice ca o plăcere anticipativă (Vorlust). Plăcerea rezultînd din eliberarea unor tendinţe multă vreme comprimate, arta ocazionînd-o deopotrivă cu oricare din varietăţile eliberării, trebuia găsit un element pe care să-l aibă pe seama sa. Acest element original este în artă „plăcerea anticipativă", seducţia rezultînd din factorul estetic al formei şi care ne cucereşte pentru a ne îndruma către cealaltă plăcere, a eliberării, care este mai profundă şi mai bogată. Iată însă o întrebuinţare nepotrivită de termeni. Noţiunea „plăcerii anticipative" a elaborat-o Freud cu ocazia psihologiei sexuale şi în teoriile

---

[1] S. Freud. *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci,* 1910, trad. franc. pag. 57 urm. şi 200 urm.

pe care le-a consacrat explicației comicului verbal[1]. Pentru a rămîne la aceasta din urmă, „plăcerea anticipativă" constă dintr-o încordare, pe care n-o resimțim însă dureroasă, ci ca o senzație agreabilă care anticipează satisfacția mai mare pe care o produce destinderea semnificației în sfîrșit deslușite a cuvîntului de spirit. În acest caz, însă, plăcerea anticipativă întreține o relație intimă cu plăcerea finală, cea din urmă se dezvoltă organic din cea dintîi și în unitatea aceluiași proces ; pe cînd în cazul satisfacției artistice, ele decurg din două izvoare eterogene, plăcerea anticipativă din frumusețea estetică a formei, iar plăcerea finală din liberarea tendințelor comprimate. Caracterizarea încîntării artistice s-a făcut astfel prin introducerea unui element nou, care nu încape bine în planul psihanalizei.

Dar mai este ceva. Dacă arta ar fi totdeauna produsul unei sublimări, ea ar trebui să aibă numai un conținut sexual latent, dar niciodată un astfel de conținut manifest. Creațiunile artei ar fi simbolurile unei sexualități comprimate, dar nu traducerile ei directe și netransfigurate cum în realitate se întîmplă atît de des. De fapt, psihanaliza nu cercetează niciodată arta care are un conținut sexual aparent, ci numai unul care nu se manifestă decît în chip simbolic. Această din urmă dificultate i s-a părut acum în urmă atît de importantă lui Ch. Lalo, încît renunțînd la cercetarea substratului sexual sublimat al operei de artă și-a propus să studieze numai erotismul ei manifest. Erotismul, observă Lalo, este unul din motivele universale ale artei și această împrejurare s-ar datora faptului că pe cînd viața socială oferea celorlalte instincte, chiar în forma lor antisocială, prilejuri felurite de eliberare, numai sexualității ea nu-i oferă niciun astfel de prilej [1]. Iată însă o opinie cu totul exagerată, dacă ne gîndim că istoria artei și a literaturii cunoaște destule exemple, în care iubirea ia formele pe care societatea le solicită. Ne întrebăm cum poate intra în cadrul teoriei lui Lalo acea serie de momente artistice care se întinde de la episodul dintre

---

[1] S. Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, 1905, 5. Aufl., pag. 74 urm ; *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, 1905, 3 Aufl., pag. 118.

[1] Ch. Lalo, *La beauté et l'instinct sexuel*, 1922.

Hector și Andromaca din Iliada pînă la mișcătoarele idile conjugale din romanele unui Fogazzaro?

S-ar spune că ori de cîte ori problema iubirii a fost desbătută în estetica modernă, singura iubire despre care s-a vorbit a fost una turbure, reprimată sau violentă și antisocială. Istoria doctrinelor de estetică prezintă însă pentru noi acest interes că ea conține și o caracterizare, de cele mai multe ori nemărturisită sau chiar neștiută, a unor exemple artistice contemporane. Dacă prin urmare iubirea intră cu rolul arătat în teoria psihanalitică a artei sau în alte teorii dezvoltate în marginea ei, lucrul se datorește faptului că ele au avut în față modelele artistice ale romantismului și neoromantismului modern. Este curioasă împrejurarea că această stare de lucruri a fost observată chiar de către unii dintre cercetătorii psihanalitici, cum este Eckart von Sydow. Criticînd concepția lui Rank, E. v. Sydow scrie: Una din caracteristicile derivării psihanalitice a artei este că e „adaptată unui tip particular al artistului: tipului romantic. Puterea de creație a romanticului este trezită în realitate de dorințe și privațiuni dureroase..." [1]. Avînd în față un model romantic, se explică, spune Sydow, că Rank (dar împreună cu el și alți cercetători psihanaliști) n-a dat o suficientă întindere explicațiilor relative și la elementul estetic — formal: romantismul preferă în adevăr conținutul pasional. O reîmprospătare a cercetării moderne prin sentimentul unei arte clasice, în care iubirea ia forme calme și luminate de conștiință ar putea arăta ce este parțial în contribuția psihanalitică în estetică, în vreme ce simpla examinare logică, arată cîte ipoteze grăbite și greu de susținut se găsesc în ea.

[1] Eckart von Sydow, *Primitive Kunst und Psychoanalyse*, 1927, pag. 161 și urm.

SCHOPENHAUER ŞI NIETZSCHE
STAREA „APOLLINICĂ" ŞI „DIONISIACĂ"

„Vom fi cîştigat mult pentru ştiinţa esteticii — scrie Nietzsche — cînd vom fi ajuns nu numai la cunoştinţa logică, dar la imediata siguranţă intuitivă că dezvoltarea artei este legată de duplicitatea apollinicului şi dionisiacului". Deschizînd cu aceste cuvinte lucrarea sa despre *Naşterea Tragediei,* Nietzsche afirma utilitatea acelei cercetări diferenţiale în artă pe care a inaugurat-o Schiller şi care de la el va cuceri din ce în ce mai mult interesul esteticienilor. Cele două categorii artistice pe care Nietzsche le leagă de numele celor două zeităţi ale artei la greci, Apollo şi Dionysos, reia în adevăr distincţia pe care Schiller a stabilit-o mai întîi între starea de spirit naivă şi sentimentală. Filosofia lui Schopenhauer a venit între timp pentru a da un fundament nou distincţiei schilleriene şi din combinaţia acestor două influenţe, energia specifică a gîndirii lui Nietzsche a precipitat cercul de idei despre care va trebui să ne ocupăm acum.

Panteismul lui Schopenhauer afirmase în voinţa universală, realitatea ultimă a lumii, lucrul în sine. Voinţa universală nu devine obiect al cunoaşterii decît în împrejurarea specială a muzicii, care urmează să fie considerată aşadar drept „adevărata filosofie" [1]. În celelalte cazuri ale artei, voinţa universală ni se arată nouă, în primul ei grad de obiectivare, în forma „ideilor platoniciene", originalele unice şi eterne care domină pluralitatea trecătoare a fenomenelor. Arta rămîne însă un caz fericit, dar excepţional al cunoaşterii. De cele mai multe ori nu trecem planul fenomenalităţii. Sîntem de obicei aserviţi condiţiilor speciale ale inteligenţei,

[1] cp. Herman Cohen, *Aesthetik des reinen Gefühls,* 1912, I, p. 15.

care la rîndul ei este sclava voinței de a trăi. Cînd voința de a trăi nu poate fi întrecută, Ideile se conjugă cu formele cunoștinței intelectuale (spațiu, timp și cauzalitate) și astfel se operează trecerea de la originalele eterne la multiplicitatea perimabilă a fenomenelor, așa apare lumea fenomenală. Totalitatea de condiții care asigură apariția obiectelor particulare din care experiența se însumează, primește la Schopenhauer numele colectiv de principiul individuațiunii. În baza lui, lumea ne apare drept un complex guvernat de legi, în care prevederea este posibilă și în care siguranța ființei noastre este prin urmare garantată. Atîta vreme cît principiul individuațiunii nu este zguduit, omul rămîne calm și sigur pe sine chiar atunci cînd spectacolul suferințelor care agită umanitatea îi arată că la temelia vieții stă voința universală care, cu iraționala ei dinamică, amenință în orice clipă să sfărîme slabele lui tipare. „Întocmai cum în luntrea sa — scrie Schopenhauer — atunci cînd marea urlă furioasă și cînd valuri monstruoase se ridică și se coboară... marinarul rămîne liniștit și plin de încredere în fragila lui îmbarcațiune, tot astfel, în mijlocul unei lumi pline de chinuri, omul izolat rămîne calm, pentru că se sprijină și se încrede în principiul individuațiunii, sau, altfel spus, în chipul în care, ca individ, inteligența sa pricepe lucrurile, ca pe niște fenomene". Principiul individuațiunii este însă uneori contrazis. Oridecîteori socotim că ne aflăm în fața unor abateri de la legile naturii, ca atunci cînd se produce o schimbare a cărei cauză nu o putem lămuri sau cînd ni se pare că un mort a revenit sau că trecutul sau viitorul se găsesc deodată în fața noastră, etc., în toate aceste împrejurări o spaimă irezistibilă pune stăpînire pe noi. Căci orice derogație de la principiul individuațiunii ne dezvăluiește nu numai falsitatea criteriilor după care ne orientăm ci și împrejurarea care ne umple de teroare că, în prăbușirea generală a fenomenalității, însuși fenomenul individualității noastre poate dispărea, pentru a intra în marea unitate a voinței universale [1].

Influența lui Schopenhauer asupra lui Nietzsche este mai generală și ea a fost de multe ori pusă în lumină. Față de omul intelectual al „luminilor", romantismul afirmase primatul vieții sentimentale. Idealul romanticilor era omul pa-

[1] *Die Welt als Wille und Vorstellung*, I par. 63; v. și I par. 25.

sional. Dezvoltînd pe această linie, Schopenhauer ajunse la vederea că sub clocotul pasiunii stă voința de a stărui în viață, năzuind mereu către propria sa afirmare, neîncetat contrazisă și înfrîntă chiar din pricină că aspirația sa nu cunoaște spațiu. De sub tirania voinței de a trăi, izvor nesecat de suferințe, omul nu se poate elibera în chip durabil, decît negînd această voință în sine. Pentru că plăcerea nu este decît încetarea durerii, o valoare de sens negativ, fericirea nu poate fi decît tăgăduirea vieții. Și aici se vădește influența creștinismului pentru care lumea valorilor stă, față de realitate, într-un raport de negațiune. Științificismul modern arată într-acestea că valorile se construiesc tot pe temelia realității, în sensul că ele dezvoltă și perfecționează niște tendințe care realității nu-i pot fi străine. Contribuția darwinistă a fost cea mai importantă dintre cîte au determinat această radicală schimbare de concepție. Arătînd că succesul adaptării este scopul către care tind forțele imanente ale vieții, darwinismul lăsa să se înțeleagă că nu există o valoare mai înaltă decît însăși viața. Afirmarea optimistă a vieții se leagă într-un chip indisolubil de noul spirit științific al lumii. Se știe că Nietzsche nu se declara împăcat cu acest spirit nou, dar înrîurirea lui o putem constata din faptul că valorile le construiește el tot pe temeliile vieții, iar nu împotriva și în tăgăduirea ei, așa cum făcuse Schopenhauer. Idealul lui Nietzsche este, așadar, omul a cărui adaptare morală la viață nu mai suferă nici o piedică. „Supraomul" este vecinicul afirmator, ființa cu instinctele puternice, capabilă de fapte îndrăznețe, dîndu-și singură legi, în vreme ce le depășește pe acelea impuse de societate și de morală și jubilînd de libertate interioară.

„Voința de a trăi" capătă astfel la Nietzsche un sens pozitiv. Intensitatea ei crescîndă se întovărășește cu un spor al valorilor. Chiar cînd în elanul cuceritor al voinței, individualitatea amenință să dispară, cu teroarea, pe care Schopenhauer o observase, se amestecă o voluptate profundă. Schopenhauer arătase că întreaga viață sentimentală se polarizează în jurul a două valori simple și opuse, plăcerea și durerea ; Nietzsche pune în lumină rolul sentimentelor complexe, în care plăcerea și durerea se amestecă. Un asemenea sentiment este acela care apare odată cu disoluția individua-

lităţii în unitatea voinţei universale şi care la Nietzsche primeşte numele de „dionisiac". Este un sentiment înrudit cu beţia şi este acela pe care îl nutreau culturile orgiace ale Asiei, chorul Menadelor la Greci, dansatorii Sfîntului Ioan şi ai Sfîntului Guy în evul-mediu. Construirea acestei stări de spirit este întemeiată în chiar motivele sistematicei lui Schopenhauer. Căci durerea nu poate avea o realitate decît în cuprinsul individualităţii ; iar presentimentul nimicirii acesteia nu poate fi decît sentimentul prezent al unei eliberări. În această tragică clipă crepusculară, primejdia imediată se combină cu reprezentarea eliberării apropiate şi amestecă astfel teroarea cu voluptatea.

Pură de orice element de groază, este bucuria care apare atunci cînd principiul individuaţiunii funcţionează fără să sufere vreo turburare. În faţa ochilor noştri se desfăşoară atunci spectacolul liniştit al lumii, făcut din forme riguros mărginite, printre care propria noastră individualitate se bucură de simţirea neamestecată a siguranţei. Este sentimentul de delectare pe care-l încercăm faţă de arătările visului ; bucurie senină care se declară în penumbra conştiinţei, chiar atunci cînd visul este tragic, în forma unui conştimţimînt : „este doar un vis ; vreau să visez mai departe". Adîncul instinct filozofic al grecilor a înţeles toate acestea cînd a făcut din Apollo zeul visului şi al luminii care individualizează formele. Cu raportare la zeul grec, numeşte Nietzsche starea de spirit care decurge din încrederea în principiul individuaţiunii, „apollinică".

Arta ca eliberare apollinică

Pînă acum ne-am ocupat de „dionisiac" şi „apollinic" ca de două stări de spirit separate şi între care nici o comunicare nu există. Cu acest înţeles ele au fost folosite de cercetătorii ulteriori ca două categorii estetice independente. La o asemenea folosinţă, cercetătorii erau îndreptăţiţi de propoziţiunea programatică a lui Nietzsche care anunţa că „ dezvoltarea artei este legată de duplicitatea apollinicului şi dionisiacului". În realitate, cele două categorii estetice sînt menţinute puţine momente în izolare şi interesul cărţii *Naşterea Tragediei* stă

în înfățișarea procesului de sublimare care face din artă (fie aceasta muzică, lirism, plastică, epică sau tragedie) libertatea apollinică a unui sentiment de viață dionisiac. De unde, așadar, Nietzsche ne pregătea pentru o cercetare diferențială, masivul lucrării sale alcătuiește mai degrabă o metafizică generală a artei. Împrejurarea a fost puțin observată de comentatori și ea trebuiește bine pusă în lumină.

Am spus că cele două categorii sînt menținute numai puține momente în izolare. Așa, afirmația cu care tratatul despre *Nașterea Tragediei* debutează este încă odată întărită cînd ni se spune că „față de cele două stări artistice, orice artist este un „imitator" și anume sau artist apollinic al visului sau artist dionisiac al beției sau, în sfîrșit — ca de pildă în tragedia grecească — în același timp artist al beției și al visului : drept care trebuie să ni-l închipuim cum el, cufundat în beție dionisiacă și în mistică lepădare de sine, manifestă propria sa stare, unitatea sa cu temeiul cel mai adînc al lumii, într-o simbolică imagine de vis [1]". Ceea ce spune Nietzsche despre geneza interioară a tragediei, vom vedea că se potrivește tuturor speciilor artei. În acest fel situația specială a tragediei, în mijlocul celorlalte varietăți ale artei, își pierde din caracteristica pe care Nietzsche voia să i-o asigure. Cetitorii puțin atenți au putut crede cu toate acestea că, în jurul punctului central pe care tragedia îl ocupă, stă, la polul dionisiac, muzica și lirismul, pe cînd în jurul polului opus, apollinic, se grupează plastica și epica. Textele ne țin însă un alt limbaj.

Am văzut că pentru Schopenhauer în muzică se exprima chiar voința universală și că prin urmare — după expresia lui H. Cohen — ea poate fi numită „adevărata filozofie". Împotriva acestei vederi, Nietzsche ocupă poziție. „...Muzica — scrie el— e cu neputință să fie chiar voință, căci în acest caz ea ar trebui să fie cu totul izgonită din domeniul artei : voința în sine este inestetică" [2]. Calitatea estetică se obține în adevăr prin sublimarea sentimentului dionisiac în viziunea apollinică. Neputînd fi voință, muzica nu poate fi nici pur dionisiacă, căci acest sentiment apare tocmai în presentimen-

---

[1] *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (Traschenausgabe), pag. 53.

[2] *Op. cit.* pag. 80.

tul cufundării în voința universală. Întrucît este artă, muzica trebuie să fie și ea o transfigurare a voinței, o sublimare a dionisiacului în viziunea apollinică. Această transfigurare este însă de un grad foarte redus: nefiind chiar voință, ea „apare ca voință“ (sie erscheint als Wille). Nietzsche corectează deci pe Schopenhauer cînd ne spune că muzica este numai aparența voinței.

Fiind o transfigurare a voinței universale, muzica devine, la rîndul ei, temeiul unor noi transfigurări. Așa apare poezia lirică. „Artistul dionisiac — scrie Nietzsche — s-a unificat în întregime cu unitatea originară, cu durerea și contradicția ei, și produce imaginea acestei unități originare în forma muzicii... ; acum însă muzica, sub influența visării apollinice, devine evidentă într-o simbolică imagine de vis“ [1]. Imagismul poeziei lirice este deci o transfigurare apollinică a elementului muzical, cu care în alte timpuri ea se întovărășea. Ceea ce ni s-a spus din capul locului despre simbolismul tragediei, se dovedește a fi și o însușire a lirismului. Deosebirea dintre aceste două varietăți încetează de a mai fi atît de radicală, după cum unii comentatori au putut crede. Nietzsche recunoaște explicit acest lucru cînd numește poezia lirică „o scînteiere de imagini, care în dezvoltarea lor cea mai înaltă se vor numi tragedii și ditirambi dramatici“ [2].

Deosebirea dintre tragedie și poezia lirică subzistă cu toate acestea. Căci pe cînd poezia lirică este sublimarea apollinică a muzicii, tragedia este transfigurația apollinică a însăși voinței universale. În dionysiile grecești, transformat în satir și în prada unei frenezii nemăsurate, grecul simțea în sine tumultul fluxului de viață care străbate creațiunea. Gata să se resoarbă în curentul universal al voinței, prin însăși excesul freneziei sale, grecului, devenit satir, îi apare figura senină a zeului. Astfel se eliberează el de presiunea interioară care îl amenința cu nimicirea. „Vrăjirea (die Verzauberung) — scrie Nietzsche — este premisa oricărei arte dramatice. În această vrăjire, adoratorul dionisiac se vede pe sine ca satir și ca satir el contemplă zeul... Cu această nouă viziune

---

[1] *Op. cit.*, pag. 72, 73.
[2] *Op. cit.*, pag. 73.

drama este completă" [1]. În drama grecească cultă, fenomenul natural al corului de satiri este înlocuit cu corul tragic. Acesta nu este numai martorul acțiunii, ci într-un fel producătorul ei. Limpedea desfășurare a faptelor, mișcarea ritmică a personagiilor în scenă, frumusețea înfățișării lor, alcătuiesc laolaltă viziunea prin care corul se eliberează de delirul dionisiac care a pus stăpînire pe el. Masa spectatorilor care se identifică cu corul într-un extaz religios, pentru care teatrul modern nu ne poate da nici un exemplu asemănător — se eliberează și ea în aceeași viziune.

Plastica și epica greacă sînt și ele produsele unei eliberări apollinice. Și ele sînt plăsmuiri care ajută grecului dionisiac să subziste în viață. La baza întregii culturi grecești, descoperă Nietzsche prezența sentimentului pesimist al vieții. „Pentru a putea trăi, dintr-o adîncă nevoie, își creează grecii zeii lor... Căci altfel cum ar fi putut suferi existența, poporul acesta atît de sensibil, cu dorințe atît de frumoase, cu o înclinație neasemănată pentru durere, dacă această existență nu i s-ar fi manifestat scăldată într-o lumină de apoteoză, în forma zeilor lui ?" [2] Conduși de aceași nevoie, și alături de mitologia lor, grecii își mai creează arta lor plastică și eposul homeric. „La Greci «voința» voia să se contemple pe sine, în transfigurarea geniului și a artei. Aceasta este sfera frumuseții, în care ei puteau vedea reflexele lor, pe Olimpieni. Cu acest reflex de frumusețe «voința» helenică lupta împotriva înclinației corelative către durerea și către înțelepciunea durerii ; și ca moment al victoriei sale stă în fața noastră Homer, artistul naiv" [3].

Schiller este acela care făcuse din eposul homeric produsul stării de spirit „naive". Dar Nietzsche nu poate fi cu

---

[1] Op. cit., pag. 60. Ch. Andler sensibilizează procesul transfigurării apollinice cu această sugestivă imagine : „Nietzsche socotește că vizunii interioare i se întîmplă contrariul de ce se produce pentru retină, cînd ochiul a fixat soarele un timp mai îndelung. Lumina solară prea puternică ne forțează să ne ascundem privirile, în fața cărora joacă pete negre. Dimpotrivă, contemplînd abisul întunecos al durerii și spaimei universale, pe acest fundal de tenebre se desface o strălucitoare și mîngîietoare viziune..." *Le Pessimisme esthétique de Nietzsche*, pag. 49, 50.

[2] *Op. cit.*, pag. 60. Pesimismul grecilor a fost observat mai întîi de Iacob Burckhardt. Despre influența acestuia asupra lui Nietzsche vd. Ch. Andler, *Les précurseurs de Nietzsche*, 1920, p. 265 și urm.

[3] *Op cit.*, pag 62.

totul de partea lui Schiller. Admițînd caracterele obiective ale artei naive, el se deosebește cînd e vorba de a recunoaște, aici, produsul unei culturi în care nici o disensiune lăuntrică nu s-a declarat, în care senina împăcare cu natura domnește încă neturburată. „Acolo unde ne întîmpină «naivitatea» în artă — scrie el — trebuie să recunoaștem efectul cel mai înalt al culturii apollinice : care are mai întîi să prăvălească imperii de tirani și să ucidă monștri, apoi prin halucinații și voioase iluziuni să devină în cele din urmă învingătoare peste înfricoșata adîncime a lumii și peste cea mai excitabilă capacitate de a suferi“ [1]. Același raționament valorează firește și pentru artele plastice.

Din toate cele arătate pînă acum, se vede bine că cercetarea diferențială pe care Nietzsche și-o propunea la începutul studiului său, este abandonată curînd în avantajul studierii procesului unitar al artei. Muzică, lirică, tragedie, epică și plastică, toate sînt, pentru Nietzsche, expresii apollinice ale unui sentiment dionisiac. În această serie numai gradul transfigurării apollinice variază : el este foarte mic în muzică și pare a atinge maximul în epică și plastică.

NOŢIUNEA „VOINŢEI DE ARTĂ". ALOIS RIEGL

Progresivismul istoric prilejuise în domeniul teoriilor de artă ideea unei înaintări neîncetate a puterii artistice. Combinîndu-se cu înţelegerea artei ca imitaţie a naturii, progresivismul făcuse din istoria artei, istoria creşterii facilităţii tehnice pînă la transcrierea cea mai fidelă a naturii. Scurt spus, din acest punct de vedere, care este şi punctul de vedere al bunului simţ popular, istoria artei este istoria putinţei artistice.

Un înţeles deosebit dăduse „putinţei artistice", Gottfried Semper, cunoscutul arhitect şi învăţat, cu care Riegl intră în directă polemică. Pentru Semper, factorii determinanţi ai stilului artistic sînt scopul util pe care artistul îl urmăreşte, tehnica pe care o foloseşte şi materialul în care lucrează. Stilul artistic este, aşadar, ceea ce îl lasă să devină greutăţile materiale cu care artistul este nevoit să lupte. Deosebirea care separă ideea „putinţei artistice" în teoria lui Semper de nuanţa specială cu care ea se îmbracă în teoria progresivei facilităţi imitative a artei, este aceea care există între singurele două feluri posibile ale noţiunii de „putere". Pronunţînd cuvîntul, simţim hotărît cum accentul cade deosebit, după cum vrem să arătăm că p u t e m atinge o ţintă sau că putem învinge unele dificultăţi. De cele mai multe ori însă cele două intenţii se asimilează, pentru că şi în realitate fapta noastră nu este decît rezultatul unei energii orientate către un scop şi în luptă cu obstacolele mediului şi cu imperfecţiunea mijloacelor. Dar din această înţelegere mai completă a faptei, care trebuie să fie şi aceea a faptei creatoare de artă, Semper înlăturase aspectul puterii care atinge un scop, pentru a sublinia numai pe acela al puterii care izbuteşte

asupra unor dificultăți. Din „putință", el înlăturase „voința". Riegl nu neagă nicidecum importanța utilității, a tehnicii și a materialului, numai că el tăgăduiește valoarea creatoare a acestor factori, indicîndu-i mai degrabă ca pe niște coeficienți de împiedicare, sau „de fricțiune" (Reibungskoeffizienten), puși în calea liberei expansiuni a voinței creatoare și asupra cărora voința creatoare izbutește cu toate acestea. Dar stilul artistic nu trebuie să fie înțeles numai ca rezultatul unei creații făcută în ciuda factorilor materiali cu care artistul este adus să se socotească, dar și ca ceva independent de progresul imitației naturii în care multă vreme se văzu principalul motiv propulsiv al dezvoltării artistice. Dacă astfel în arta antichității tîrzii se observă și o scădere a simțului de observație și o revenire la mijloace mai primitive de descriere, lucrul nu trebuie înțeles ca un efect de degenerare, ca o recădere în barbarie, după cum toată lumea socotea pînă la Riegl, ci ca un stil deosebit de stilul antichității clasice, corespunzînd unei alte voințe de artă. Istoria artei nu este, pentru Riegl, istoria putinței artistice, ci istoria voinței artistice. În felul acesta vrea Riegl să accentueze latura spontană și creatoare a faptei artistice, în contrast cu determinismul materialist reprezentat de Semper. Contribuția lui Riegl trebuie înțeleasă în ansamblul reacțiunii generale în filozofia europeană, apărută în urma evoluționismului, și tinzînd să evidențieze fenomenul sintezei psihice și caracterul de spontaneitate al culturii umane [1].

„Voința de artă" ca expresie a nevoii artistice. Comparație între Worringer și Nietzsche.

Noțiunea „voinței de artă", împrumutată de la Riegl, o interpretează Worringer în sensul filozofiei culturii al lui Nietzsche. „Voința de artă" devine astfel expresia specifică a subconștientului metafizic operant și în celelalte forme ale culturii contemporane. „Transformările «voinței», scrie Worringer, al căror precipitat sînt pentru noi variațiunile stilistice din istoria artei, nu pot fi de o natură arbitrară și întîmplătoare ; ele trebuie să existe mai degrabă într-un com-

[1] Alois Riegl, *Die spätrömische Kunstindustrie*, 1901.

plex guvernat de legi cu celelalte transformări care se petrec în constituția spiritual-sufletească a omenirii, transformări care se reflectează cu limpezime în istoria evolutivă a miturilor, a religiilor, a sentimentelor de filozofie și a felurilor de a înțelege lumea (Weltanschauungen)". Această „voință de artă" ocupă, în istoria artei, locul pe care formele a priori ale cunoașterii le au față de materialul ei și provoacă în estetică o deplasare a interesului, analoagă cu aceea operată de Kant, cînd a înlocuit preocuparea pentru obiectele cunoștinței cu preocuparea pentru cunoștința însăși [1].

Este necesar să subliniem o deosebire care intervine, în acest moment, între felul lui Nietzsche și acela al lui Worringer de a concepe raportul dintre stilul artistic și subconștientul metafizic al vieții. Mai întîi, pentru Nietzsche, acest raport este direct ; pe cînd pentru Worringer, el se stabilește prin intermediul așa-numitei „voințe de artă". Subconștientul metafizic, considerat ca o energie unitară la fundamentul culturii unei epoci și rase anumite, este firesc să se manifeste cu un caracter specific după natura împrejurării (artă, religie, filozofie, etc.) în care activează. În împrejurarea artei, subconștientul metafizic în forma sa specifică, ia numele de „voință de artă".

În al doilea rînd, pentru Nietzsche raportul în discuție este de o valoare simbolică ; pe cînd la Worringer avem de-a face cu un pur raport de adecuare. Am văzut că de la energia latentă a subconștientului metafizic pînă la forma manifestă a viziunii artistice, Nietzsche presupunea un proces de sublimare pe care cu greutate l-am putea compara cu vreuna din modalitățile transformării energiei fizice, dar care prezintă unele analogii cu simbolismul visurilor în doctrina lui Freud. Comparați între ei, termenii acestui proces se dovedesc a fi înzestrați cu cîte un coeficient efectiv deosebit și care uneori pot sta în contrast. În cazul tragediei grecești, căreia Nietzsche îi consacră lucrarea *Nașterea Tragediei*, găsim contrastul dintre viziunea scenică apollinică și subconștientul metafizic dionisiac. Viziunea scenică apollinică este simbolul termenului dionisiac pe care Nietzsche presupunea că grecii îl trăiesc în fața lumii. Tocmai pentru a putea stărui în viață, grecul sublimează adîncul său sentiment pesi-

[1] W. Worringer, *op. cit*, pag. 10 și urm.

mist al existenței în formele pure și senine ale viziunii apollinice. „Apollinicul" este simbolul „dionisiacului", dar între ei nu este un raport de adecuare, ci unul de contrast, ca unii ce sînt înzestrați cu valori afective particulare și contradictorii. Pentru a desemna această specială structură a artei în genere, nu numai a tragediei grecești, Nietzsche găsește, în introducerea operei *Fröhliche Wissenschaft,* formula: „superficialitate din adînc". Lucrurile mai pot fi exprimate și altfel. Cel din urmă dintre termenii procesului de sublimare, termenul „superficial", are două valori: o valoare manifestă și una latentă. Se poate spune atunci că valoarea lui manifestă stă în contrast cu valoarea latentă.

Worringer renunță la tot acest proces de sublimare, deși, cel puțin în unele cazuri, el pare a avea o deosebită importanță pentru explicarea creațiunii artistice. Pentru Worringer, arta fericește prin satisfacerea anumitor nevoi sufletești, derivate la rîndul lor din pozițiunea pe care omul o ocupă față de restul universului [1]. „Voința de artă" este simptomul acestor nevoi. Arta însăși, satisfacerea lor. Între ceea ce statornic am numit, întrebuințînd un termen nietzscheean, „subconștientul metafizic" și artă, există așadar, pentru Worringer un raport de adecuare.

Abstracțiune și simpatie.
Arta primitivă, orientală, clasică și gotică.

Worringer deosebește mai întîi între două „voințe de artă", corespunzînd la două situări respective în fața universului și figurînd în raport de excludere reciprocă. Distincțiunea schilleriană dintre „naiv" și „sentimental", pe care trebuie să o avem mereu în vedere la baza dualismului estetic, primește, cu această ocazie, o interesantă prelucrare. Urmărind evoluția morală a omenirii, și, desigur, sub influența ideilor lui Rousseau, Schiller arătase cum într-o primă fază omul se găsește împăcat cu natura și cum într-o fază următoare această armonie primitivă se prăbușește, rezervînd omului soarta de a căuta în ideal ceea ce în natură

---

[1] Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, 1908; ed. 1921, pag. 16, urm.

nu mai poate găsi. În prima fază, a naivității, poetul se mulțumește să descrie natura ca și cum ar descrie un „produs mecanic", fără nici o participare a inimii sale senine și neturburate; în faza a doua, a „sentimentalității", dezintegrat din natură, poetul se dorește cu nostalgie înapoi către ea (idila), deplînge nefericirea prezentului (satira) sau aspiră către infinitul idealului său (elegia). Cercetările mai noi au arătat între acestea că omul primitiv, pe care de altfel în mod cu totul ilegitim Schiller îl identificase cu omul antichității clasice elene, este departe de a fi ființa armonioasă și trăind împăcată cu natura despre care am ascultat vorbindu-ni-se. Contrariul pare a fi mai adevărat. Inspirîndu-se de la aceste cercetări, primitivul ne este înfățișat de Worringer ca o ființă căreia natura îi insuflă o panică nesiguranță. Primind de la lucrurile înconjurătoare numai instantanee optice, orientarea sa în haosul fenomenelor nu devine mai sigură decît atunci cînd reușește să transforme fugitivele impresii primitive în reprezentări. Dar la început, lumea este pentru el numai o confuză devenire de impresii, din care caută să se mîntuiască, creîndu-și în arta sa valori de necesitate, forme abstract-cristaline, ca niște puncte de sprijin în mijlocul goanei neîncetate a fenomenelor. „Amețit de viață și înfricoșat — scrie Worringer — caută el (primitivul) ceea ce este lipsit de viață, pentru că din acesta neliniștea devenirii a fost eliminată și o soliditate durabilă creată. A produce artistic înseamnă pentru el a te sustrage vieții și arbitrariului ei, înseamnă a fixa intuitiv o transcendență solidă a fenomenelor, în care arbitrariul și vecinica transformare a acestora din urmă este depășită. De la linia rigidă, esențial străină vieții, pornește el. Autovaloarea ei inexpresivă, degajată de orice reprezentare a vieții, o resimte primitivul în chip confuz, ca pe un element al unei legi anorganice supraordonată vitalului. Ea creează, chinuitului de arbitrariul și nestatornicia vitalului, liniștire și satisfacție, pentru că ea este singura expresie intuitivă accesibilă a anti-vitalului și a absolutului. Urmărește apoi mai departe celelalte posibilități geometrice ale liniei, creează triunghiuri, pătrate, cercuri, seriază egalități, descoperă regularitatea, în scurt, creează o artă ornamentală primitivă, care nu este pentru el numai joc și plăcere de a se împodobi, ci o tablă de va-

lori simbolice de necesitate și de aceea o alinare a ananghiei sale sufletești" [1].

Chiar atunci cînd este adus să redea obiecte vii, primitivul atenuează aspectul vieții, transformînd relațiile de adîncime în relații plane. În chipul acesta se obține o excludere a descrierii spațiale și o apropiere a obiectului de formele abstract-cristaline.

Și ca o dovadă că subconștientul metafizic care produce o asemenea artă nu este o energie izolată în viața primitivului, ci însăși energia care susține cultura sa, stă comparația dintre artă și celelalte forme ale acestei culturi, printre care cea mai importantă este, firește, religia. „Dualismului dintre om și lume îi corespunde un dualism absolut între Dumnezeu și lume. Reprezentarea unei imanențe a lui Dumnezeu în lume nu poate găsi loc în sufletul acesta timid, răscolit de puteri necunoscute. Dumnezeirea este concepută ca ceva extra-lumesc, ca o putere obscură înapoia lucrurilor, care pe toate căile este conjurată și adusă să ne fie favorabilă, în fața căreia prin toate mijloacele închipuibile trebuie să ne asigurăm și să ne păzim. Sub presiunea acestei puternice înfricoșeri metafizice încarcă omul primitiv întreaga sa atitudine și faptă cu relații religioase. La fiecare pas... caută el... prin exerciții să se facă tabu, pentru ca în chipul acesta să se smulgă arbitrariului puterilor divine (căci așa personifică el nestatornicul haos al impresiilor vizuale care îi răpește sentimentul liniștii și al siguranței" [2].

Cu timpul, grozavul sentiment de nesiguranță pe care lumea îl inspira omului este înlocuit printr-o panteistă relație de familiaritate între același și fenomenele lumii externe. Schimbarea aceasta nu se putea produce decît odată cu prelucrarea impresiilor în reprezentări, cu o mai bună orientare a omului în lume, corespunzînd unei creșteri a experienței sale generale. Așa „se transformă haosul în cosmos" [3]. Pînă să vedem care este „voința de artă" corespunzătoare noii situații în univers a omului clasic (căci de el este acum vorba), să observăm profunda transformare produsă în conștiința sa religioasă : „Cu omul clasic, scrie Worringer, se

---

[1] *Formprobleme der Gotik*, pag. 16.
[2] *Formprobleme der Gotik*, pag. 15.
[3] *Op. cit.*, pag. 19.

stinge dualismul absolut dintre om și lume, se stinge ca atare și transcendentalismul absolut al religiei și artei... Pentru omul clasic Dumnezeirea nu mai este ceva extra-lumesc, nu mai este o reprezentare transcendentală, ci este cuprinsă în lume, întrupată prin lume" [1].

Unitatea dintre Dumnezeu și lume nu este însă, pentru Worringer, decît alt nume pentru unitatea dintre om și lume, adică pentru acea cucerire a lumii, menită să suprime „dualismul originar". Valorile de necesitate, trebuitoare pentru o bună orientare în mijlocul fenomenelor, nu le mai caută omul clasic înapoia lucrurilor, într-un plan transcendent realității, ci în sine însuși, pentru ca de aici să le proiecteze asupra restului lumii. Universul se antropomorfizează. Zeii devin oameni. Consecințele noului sentiment cu care omul clasic îmbrățișează universul sînt, în artă, tendința de a însufleți natura cu propria vitalitate. „A crea artistic înseamnă, pentru omul clasic, a fixa intuitiv idealul proces de contopire dintre propriul sentiment al vieții și via lume înconjurătoare" [2].

Dar acesta este tocmai sensul pe care-l dă vieții artistice „estetica simpatiei" (Einfühlungsaesthetic), care dovedește astfel că se potrivește numai artei datorită omului clasic[3].

Dacă acum din simpatie elimin încrederea panteistă a omului în natură, și din abstracțiune elimin inexperiența primitivului, obțin alte două forme de artă care se găsesc între ele și față de termenii extremi ai seriei, în raport de contrarietate. Worringer nu dispune el însuși, în acest chip logic, cele patru idealuri artistice despre care se ocupă în *Formprobleme der Gotik* ; dar lucrul fără îndoială că poate fi făcut. Căci, în adevăr, abstractismul orientalilor nu decurge din acea panică pe care o trezește în sufletul primitivului, lipsa oricărei reprezentări sau noțiuni care să-l orienteze în haosul fenomenelor, ci din simțirea propriei nimicnicii și a dureroasei relativități a lucrurilor, dobîndită la capătul unei adînci experiențe a lumii și a vieții. Frica de lume nu există la oriental „î n a i n t e a cunoașterii ci d e a s u p r a cunoașterii" [4]. De aceea, „frica este limpezită în adorație, re-

---

[1] *Op. cit.*, pag. 20.
[2] *Op. cit.*, pag. 23.
[3] Cp. *Abstraktion und Einfühlung*, pag. 4 și urm.
[4] *Formprobleme der Gotik*, pag. 25.

semnarea sa a devenit religie. Viața nu mai este pentru el o confuză și chinuitoare lipsă de sens, ea îi este lui sfîntă, pentru că se înrădăcinează în niște adîncimi care omului îi sînt inaccesibile și care îl lasă să presimtă nimicnicia sa" [1].

Este probabil că din această situație a orientalului față de lume, deosebită de aceea proprie primitivului, și arta abstractă a celui dintîi se învestește cu anumite însușiri specifice. Worringer nu urmărește însă mai de aproape aceste însușiri specifice ale artei orientale și se mulțumește să observe că „ochiul european" nu este educat pentru a distinge „nuanțele artei abstracte", recunoscînd în ea, ori din ce cultură ar veni, numai „comunul, și anume anti-vitalul, îndepărtarea din natură" [2].

Am spus că dacă din simpatie elimin încrederea panteistă a omului în natură, obțin o nouă formă de artă. Această formă este „goticul". „Goticului" îi dă Worringer o accepțiune mult mai întinsă decît aceea pe care, în istoria artei, o are așa-numitul „stil gotic". Căci pe cînd în această din urmă accepțiune, termenul desemnează arta Occidentului cam de la finele veacului al XII-lea pînă prin veacul al XV-lea, Worringer înțelege prin el „o voință de artă" mult mai generală, căreia i se subordonează și arta din vremea năvălirii barbarilor, și aceea din epoca merovingiană, și așa-numitul „stil romanic", ba chiar Renașterea în Nord, printr-un Dürer și Holbein, apoi „barocul" și chiar unele modalități ale artei moderne. Scheffler, pe care l-am citat și mai sus, fiindcă nu întrebuințează noțiunea „abstracțiunii" ca valoare estetică profesînd numai o dualitate polară fără contrarietăți interne, se vede nevoit să extindă „goticul" la preistorie, indic, egiptic, baroc etc. [3]. Adevărul este că „goticul" are, ca și arta orientală o situație intermediară între arta primitivului și a clasicului. De aceasta din urmă îl apropie interesul pentru vital și îl îndepărtează, înrudindu-l cu arta primitivilor, spaima de vital ; după cum arta orientalilor se unea cu cele două capete ale seriei, prin frica de viață și maturitatea experienței. Interesul și spaima față de viață dau laolaltă acea fantastică descriere de forme vii (ca în așa-numita „ornamentică animală", Tierornamentik), care

---

[1] *Op cit.*, pag. 25
[2] *Op. cit.*, pag. 26
[3] Scheffler, *op. cit.*, pag. 24.

nu exprimă însă acel armonios și tonic sentiment al vitalității proprii, care am văzut că stă la baza artei clasice, ci servește de expresie unei valori spirituale de ordin absolut, de care „omul gotic" se simte posedat și în care el țintește parcă să se resoarbă, printr-un nebunatic joc al dinamicii interne. Față de formele artei sale și omul gotic se comportă simpatetic, numai că în exercițiul estetic el nu se mulțumește să însuflețească obiectele ce-i stau în față, ci vrea să-și stimuleze activitatea lăuntrică pînă la potența delirantă care să-l pună în contact cu o valoare transcendentă realității. „Așa se oglindește sufletul gotic în ornamentica nordică: curbele simțirii sale descriu aci linia. Nemulțumirea, lăcomia de noi potențări, impulsiunea care în cele din urmă se pierde în infinit, tot ce trăiește în această confuzie de linii, alcătuiește viața acestui suflet. El și-a pierdut inocența incoștienței, dar n-a putut străbate nici pînă la măreața renunțare la cunoaștere a orientalului, nici pînă la fericirea în cunoaștere a omului clasic, și astfel, lipsit de orice limpede și naturală satisfacție, nu mai poate trăi decît într-o satisfacție spasmodică și nefirească. Numai această violentă potențare îl mai poate smulge pînă la acea sferă de senzații în care se pierde în sfîrșit sentimentul disarmoniilor lăuntrice, în care se mîntuiește de neliniștita și neclara sa relație cu icoana lumii. Suferind în mijlocul realității, exclus de la naturalețe, năzuiește către o lume a suprarealului și a suprasensibilului. Îi trebuie vîrtejul senzației pentru a se ridica deasupra sa însăși. Numai în beție simte fiorul eternității" [1].

În sfîrșit, consecvent metodei descrisă mai sus, urmărește Worringer expresia subconștientului metafizic al culturii go-

---

[1] *Formprobleme der Gotik,* pag. 50. Străin de patetismul propriu expresiunii lui Worringer, mai moderat, dar în ansamblul operei sale rămânînd mai diletant, Scheffler exprimă idei înrudite, adoptînd formula „Spiritul gotic creează pe toate treptele forme ale liniștii și ale fericirii" *op. cit.,* pag 40). Adevărul exaltatei pshiologii descrisă de Worringer primește unele confirmări din partea etnografilor și cercetătorilor psihologiei primitive. Așa, ni se spune că la indigenii din Australia... „dansurile au de scop și ca efect să trezească și să întreție, cu ajutorul unei excitații nervoase și a unei beții motrice, care au unele analogii in societățile mai înaintate, comuniunea de esență în care se confundă individul actual, ființa ancestrală care retrăiește în el și speța animală sau vegetală care este totemul său." (Levy-Brühl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures,* pag. 95).

tice în religie și filozofie. Despre filozofia scolastică, socotește Worringer, că pe nedrept i s-a adus învinuirea de a nu fi luptat pentru înaintarea adevărului și de a fi fost o simplă slujitoare a teologiei cu sarcina de a converti în propoziții logice conținutul irațional al credinței, ancilla theologiae. Scolasticul, după părerea lui Worringer, n-a vrut să slujească nici adevărului, nici teologiei. Uriașul său constructivism are mai degrabă un preț în sine.

Prin mișcarea abstractă a cugetării, prin fantastica sa dialectică urmărea scolasticul să obțină și în filozofie același spiritual sentiment de beție care devenea intuitiv în arhitectură [1]. Caracterul de transcendență, care colora puternic religiozitatea medievalului, comanda și în filozofia sa, ceea ce am recunoscut ca un mijloc specific și în arta timpului [2].

---

[1] *Formprobleme der Gotik*, pag. 116.

[2] În construirea conceptelor sale, Worringer a fost înrîurit și de Hegel. În această privință, Alfred Bauemler (*Hegels Aesthetik*, 1922. pag. 19) a observat înrudirea dintre „simbolicul" lui Hegel și „abstractul" lui Worringer. Sînt în adevăr unele elemente care permit o identificare a abstractului și simbolicului, ca atunci cînd, descriind această din urmă formă artistică, găsim pe Hegel foarte aproape chiar de detaliul expresiunii pe care Worringer o va întrebuința: „Materialul ei (al arhitecturii simbolice) este însăși materialitatea ca grea masă mecanică și formele ei sînt formele naturii anorganice, ordonate după raporturile abstracte și raționale ale simetriei. Fiindcă în acest material și în aceste forme idealul nu se lasă realizat ca spiritualitate concretă și astfel realitatea descrisă rămîne exterioară ideii și legată cu ea numai printr-o relație abstractă, tipul fundamental al arhitecturii este și forma «simbolică» a artei. Căci arhitectura deschide mai întîi drum realității adecuate a lui Dumnezeu, ea... se silește... să degajeze natura din complexitatea inextricabilă a finitului și din diformitatea accidentului" (*Vorlesungen* etc. I, pag. 106). Cu toate acestea, uneori, descrierea simbolicului amintește mai degrabă goticul lui Worringer, ca d.p. în următorul pasagiu „...Fiindcă ideea nu găsește o altă realitate drept expresie a sa și fiindcă se caută cu neliniște și lipsă de măsură (Unruhe und Masslosigkeit)... ea potențează formele naturii și aparențele realității în nehotărît și colosal, se învîrtejește în ele, clocotește și fermentează, le siluește, le mistuie și le dilată în chip nefiresc și încearcă... să ridice aparențele pînă la idee" (*op. cit.* I, pag. 96—97. În sfîrșit, descriind altădată extazul mistic al indianului, Hegel amintește de aproape ceea ce am aflat la Worringer despre nevoia sufletească pe care se construiește goticul: „Felul indic al unirii eului uman cu Brahma nu este decît o ascensiune continuu potențată către această extremă abstracțiune, în care nu numai tot conținutul concret dar și conștiința de sine trebuie să dispară, pentru ca omul să ajungă la ea" (*op. cit.*, I, pag 421).

DUALISMUL ARTEI PE BAZE POZITIVISTE ŞI CRITICISTE

Pozitivismul lui Wölfflin

Toate teoriile înfăţişate pînă acum, se întemeiau pe ipoteza că orice operă de artă manifestă o realitate mai adîncă. Această realitate, fie că era „subconştientul metafizic" al unei culturi, „structura individualităţii" sau „predispoziţia" ei congenială, devenea în toate cazurile obiectul unui act de cunoştinţă separat şi deosebit de acela prin care ne apropiem de operă ca atare. Chiar cînd un Spengler, vorbind de „sufletul" unei culturi, nu şi-l închipuia decît ca pe o sumă de posibilităţi nerealizate încă şi prin urmare cu neputinţă de gîndit, faptul că el observa între toate formele culturii o înrudire evidentă, această împrejurare revela spiritului un fascicul de direcţii convergente pe care n-ar fi trebuit decît să le urmeze pentru a întîlni focarul din care porneşte lumina idealităţii. În toate cazurile, adîncul din care opera se desface este gîndit ca o valoare care se întrupează caracteristic în operă, dar care nu se epuizează şi nu dispare prin această întrupare ci continuă să ducă în viaţa spiritului o existenţă autonomă.

Wölfflin[1] este cel dintîi care renunţă să cerceteze sub suprafaţa operei adîncul ei metafizic sau psihologic. Nu că el ar tăgădui semnificaţia unei opere pentru cultura din care face parte, naţiunea care a produs-o şi temperamentul artistului, dar ceea ce el aşază în centrul cercetării este opera însăşi izolată de suma valorilor cu care se întovărăşeşte în istorie. Cum Wölfflin nu consideră decît artele plastice (pic-

[1] *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, Das problem der Stilentwicklung in der neuren Kunst*, 1915, ed. 5, 1921.

tura sculptura, arhitectura, decorația)[1] ceea ce îl preocupă în primul rînd sînt valorile tactil-optice ale operei, nuda ei aparență. În lunga perspectivă care conduce de la operă la cauzele ei adînci, el secționează primul plan și îl ține pe acesta în fața ochilor. Mărginită în acest prim plan gol și fără prelungire, istoria artei nu întîrzie să observe că fiecare epocă artistică folosește o anumită schemă vizuală și numai pe aceea, că ea v e d e într-un singur fel și că întregul domeniu al istoriei artei întrebuințează numai două scheme vizuale, care se înlocuiesc una pe alta cu o regulată periodicitate. Sarcina pe care Wölfflin și-o impune este să stabilească mai întîi raporturile de c o e x i s t e n ț ă dintre diversele valori tactil-optice și care întregesc laolaltă o schemă vizuală, apoi să stabilească raportul de s u c c e s i u n e existent între aceste scheme. Știm că atitudinea spiritului care, renunțînd la investigarea oricăror cauze transcendente, se mărginește în lumea fenomenelor, printre care stabilește raporturi de coexistență și de succesiune, a primit numele de p o z i t i v i s m. În dezvoltarea problemei urmărită în această lucrare, credem să putem afirma că Wölfflin introduce dacă nu întregul punct de vedere, cel puțin metoda pozitivismului[2].

Wölfflin ilustrează schemele sale cu exemple împrumutate secolului al XVI-lea (clasicismul) și secolului al XVII-lea (barocul). Lucrarea sa constituie astfel o analiză aprofundată a diferențelor stilistice dintre clasicism și baroc. („Există un clasicism și un baroc nu numai în timpurile noi și nu numai în arhitectura antică, dar și pe un teren atît de deosebit ca acela al goticului“[3]. În cuprinsul goticului, clasicismul îl face Wölfflin să coincidă cu faza din secolul al XII-lea, pe cînd barocul cu faza sa tîrzie (sec. al XV-lea). În arta europeană, care urmează barocului, Wölfflin are din nou ocazia să sublinieze periodicitatea schemelor stabilite, fără să insiste mai mult asupra acestui punct. Universalitatea acestor scheme rămîne, așadar, un postulat căruia

---

[1] În expunerea care urmează, pentru simplificare, am spicuit printre dezvoltările lui Wölfflin numai pe acelea care privesc pictura.

[2] Nu întregul punct de vedere, pentru că Wölfflin nu neagă legitimitatea problemei cauzal-genetice, ba uneori o și ia în considerare, dar n-o are special în vedere.

[3] *Op. cit.*, pag. 249.

o mai adîncă legitimare îi lipsește. Din necesitatea unei asemenea legitimări apare la cîțiva cercetători mai tineri o ordine nouă de preocupări, asupra cărora referatul nostru va trebui de asemenea să se oprească.

Linear și pictural. Plan și adînc. Tectonic și atectonic. Unitar și multiplu. Clar și confuz.

Am spus că schemele vizuale care alternează în istoria artei sînt în număr de două. Realitatea poate fi privită sau ca o vibrantă masă picturală sau ca o limpede ordonanță de linii. Imitația este sau p i c t u r a l ă sau l i n e a r ă (malerisch, linear). Și aceasta nu numai în pictură sau desen, dar și în sculptură, arhitectură și decorație. Cum însă aceste două scheme principale se pot urmări într-o mulțime de detalii tehnice, Wölfflin stabilește cinci perechi de concepte fundamentale care se grupează în jurul celor două scheme indicate.

Contrastul dintre linear și pictural [1] îl întemeiază Wölfflin pe deosebirea dintre existența solidă a obiectelor și imaginea lor optică. După cum copilul cuprinde mai întîi obiectele pentru a le cunoaște, ajungînd în cele din urmă să le recunoască numai cu ajutorul ochiului, tot așa intuiția picturală se dezvoltă din tendința de a le reda oarecum în realitatea lor substanțială. Ochiul rămîne totdeauna în artele plastice organul de percepere. Dar într-un caz el poate să urmărească, în felul mîinii, conturul lor strict delimitat, pe cînd în celălalt caz el poate să se oprească mai ales asupra masei coloristice, așa cum se desface din elementul luminos înconjurător. Stilul linear prezintă lucrurile ca pe niște unități ; stilul pictural le prezintă în interpenetrație, în totalitatea lor fluidă. În intuiția lineară lucrurile stau ; în intuiția picturală ele se mișcă, devin. Pe cînd linearul se bazează pe identitatea dintre lucru și descriere, în pictural descrierea nu se acoperă niciodată cu lucrul. Comparația dintre Rafael și Rembrandt poate să ilustreze bine acest contrast. Ea arată mai departe că picturalul n-are nimic de-a face cu pic-

---

[1] *Op. cit*, pag. 20 și urm.

tura şi nici cu culoarea. Există îmbinări de culori unde saturaţia tonurilor şi stricta lor delimitare este absolut nepicturală. Există, dimpotrivă, desene unde masa compactă a liniilor, sinteza vibrantă a amănuntelor fac o impresie picturală vădită.

Pentru că linia se descrie în plan şi mişcarea se desfăşoară în spaţiu, există neapărat o legătură între stilul linear şi pictural şi compoziţia plană şi adîncă (Fläche, Tiefe)[1]. Compoziţia plană ordonează detaliile descrierii în planul întîi al scenei, pe cînd compoziţia adîncă le seriază unul înapoia celuilalt. Cînd este vorba de o singură figură centrală, compoziţia plană o aşază în relief, făcînd-o să depăşească oarecum cadrul tabloului, pe cînd compoziţia adîncă o aşază într-un plan mai îndepărtat. Şi compoziţia plană cunoaşte perspectiva, dar mişcarea de înaintare către fundul scenei se face regulat după planuri paralele, pe cînd în compoziţia adîncă intervine o devalorificare a planului prim şi perspectiva are ceva unitar şi nearticulat (ca şi cum „spectatorul ar asimila-o ca pe un întreg unitar, dintr-o singură respiraţie"). Devalorificarea primului plan mai înseamnă că deşi în mod ideal o regiune anterioară a tabloului rămîne prezentă, elementele descrierii se leagă între ele abia înapoia acestei regiuni.

O operă de artă este totdeauna un organism în sensul că nici unul din elementele ei nu poate fi înlăturat fără ca armonia întregului să nu sufere. Sînt cu toate acestea opere care dau impresia deplinului, mărginitului, pe cînd altele sugerează nemărginitul în vecinică prefacere. Unele sînt de tip tectonic, celelalte de tip atectonic (tektonisch, atektonisch ; geschlossene Form, offene Form)[2]. Impresia aceasta se bazează pe cîteva modalităţi analizabile ale descrierii. Aşa, de pildă, pe cînd în primul caz descrierea se face cu folosinţa contrastului limpede dintre orizontalitate şi verticalitate, în cazul al doilea rigoarea acestui contrast se îndulceşte. Pentru că schela prea vizibilă a descrierii poate fi resimţită ca ţeapănă, atectonicul doreşte redarea mlădioasă a realităţii. În tectonic, mijlocul spaţiului folosit coincide cu mijlocul grupului descris, pe cînd în atectonic, lucrul acesta nu se întîmplă; unul este simetric, celălalt asimetric.

---

[1] *Op. cit.* p. pag. 80 şi urm.
[2] *Op. cit.* p. pag. 183 şi urm.

Dar impresia regularității tectonice și a literaturii atectonice se decide definitiv în relația în care stă spațiul cu elementele care îl umplu. Căci, în adevăr, uneori descrierea intră ca o unitate în cuprinsul cadrului, alteori cadrul taie descrierea care rămîne așadar incomplectă în cuprinsul lui. Se poate spune că tectonicul dă înfățișarea tipică a lucrurilor, pe cînd atectonicul numai spectacolul lor trecător.

Fiind un organism, opera de artă este unitară. Raportul elementelor între ele și față de întreg se poate realiza însă după două modalități. Așa, uneori aceste elemente au o existență independentă, ele se coordonează între ele, alteori ele se subordonează unui motiv principal sau se contopesc într-o masă unică. Feluritele elemente primesc uneori un accent egal, pe cînd alteori un puternic accent unic domină totul. Cînd este vorba de lumină, ea poate îmbăia deopotrivă întregul, dînd fiecărui element o claritate egală, pe cînd alteori ea poate decurge dintr-un singur izvor aplicîndu-și strălucirea pe o singură regiune a întregului. Dacă este vorba de culori avem în primul caz tonuri saturate întrunite armonic, și în cazul celălalt o impresie coloristică generală. Fiind totdeauna unitară, opera de artă poate constitui uneori o unitate articulată și alteori o unitate nearticulată. În primul caz vorbim de o u n i t a t e m u l t i p l ă și în al doilea de o u n i t a t e u n i t a r ă (vielheitliche Einheit, einheitliche Einheit) [1].

O ultimă pereche de concepte rezultă din relația în care stă înțelesul lucrului cu mijloacele care îl manifestă. Avem uneori o manifestare deplină a înțelesului în formă și alteori numai o manifestare aproximativă (Klarheit, Unklarheit; unbendingte und bedingte Klarheit) [2]. În ultima împrejurare ne întîmpină o creștere a dificultății de percepere pe care o resimțim ca o potențare a excitației: un fel de neclaritate artistică pe care o opunem clarității. Tratament clar al luminii este acela care scoate în relief forma, pe cînd în tratamentul neclar lumina duce o viață independentă de individualitatea formelor. Tot așa putem avea o culoare

---

[1] *Op. cit.* cp., pag. 167..
[2] *Op. cit.,* cp. pag. 210 și urm.

concepută ca element general în care trăiesc lucrurile sau o culoare locală, atribut permanent al obiectului [1].

Cu aceste cinci perechi de concepte fundamentale avem date modalitățile principale ale vizualității plastice ; nu însă singurele modalități posibile. În conformitate cu sprijinul inductiv al cercetării sale, Wölfflin nu neagă posibilitatea ca alte modalități să ia cu timpul loc alături de cele analizate aici.

Imitația și idealul decorativ. Motivele evoluției vizualității

În spiritul pozitivist al cercetării sale, Wölfflin stabilește schemele vizuale de mai sus independent și de conținutul realității pe care o operă artistică își asumă să-l transcrie și de idealul de frumusețe pe care ea și-l impune. Istoria artei concepută ca o înaintare continuă a facultății de re-

---

[1] O interesantă aplicare a conceptelor fundamentale ale lui Wölfflin la studiul poeziei lirice ne dă H. Lewanddowski în teza sa de doctorat : *Die Erfassung von Formeigentümlichkeiten beim lyrichen Dichtwerk,* Bonn 1923. Teza rămînîndu-ne inaccesibilă, ne-am redus la referatul autorului în „Die Literatur" 1924, Hrt 7. Primul contrast îl desemnează Lewanddowski cu termenii „perigende und verwischende". ...Elemente care indică claritatea logică a poeziei și vagul ei sugestiv „Vielfältigkeit erfassende und vereinheitlichende Elemente" desemnează stăruința poetului de a prezenta realitatea în toată bogăția ei de detalii sau numai printr-o dominantă unică. Așadar, deosebirea dintre naturalism și idealism. O a treia categorie o formează modul deosebit de obiectivitate al poetului, întrucît se exprimă prin elementele obiective ale descrierii sau întrucît se exprimă direct : mittelbar und unmittelbar wirkende Elemente". Întrucît, mai departe, efectul este reținut, răcit, ca și cum ar veni dintr-o regiune a amintirii sau întrucît se manifestă în toată intensitatea lui primitivă obținem penultima categorie : „zur Ruhe und zur Bewegheit neigende Elemente". Paralelismul cu Wölfflin este evident deși condițiile speciale ale poeziei îndreptățesc categorii noi ca aceea care se referă la felul de obiectivare al poetului. Mai este încă de observat că pe cînd la Wölfflin toate categoriile distribuite necesar elementele lor între doi poli (de o parte : linear-plan-tectonic-multipluclar,și de alta : pictural-adînc-atectonic-unitar-neclar). Îndreptățind astfel adevărate sinteze tipice, nu putem vorbi de o polarizare necesară, a elementelor lui Lewanddowski. Comparînd o poezie de Storm cu una de Schürer, autorul însuși recunoaște la una pregnanța elementelor, la alta vagul lor, dar la amîndouă prezența elementelor unificatoare în sens idealist etc.

producere a naturii, ca o imitație din ce în ce mai abilă, este una din acele naive iluziuni progresiste pe care era firesc s-o respingă și Wölfflin, după ce Nietzsche a atras atenția asupra felului în care arta își împlîntă rădăcinile în subconștientul specific al unei culturi iar Riegl a elaborat conceptul „voinței de artă". Istoria artei nu poate fi privită ca o istorie a facilității tehnice. Așa d.p. s-a spus despre olandezul Terborch (1617—1681) că este acela care a pictat atlasul cu cea mai mare perfecțiune. Nimeni, în adevăr, n-a redat mai bine decît Terborch eleganța, ușurința și strălucirea acestei stofe. Privit însă în tablourile lui Metsu (1630—1667), atlasul ne este înfățișat mai greu, mai dens, cu mai puțin brio. În acest diferit tratament al unui motiv identic, Wölfflin observă nu un progres sau un regres al imitației, ci un alt ochi, un alt tip de intuiție. La fel și în ce privește idealul de frumusețe (decorativ) pe care artistul și-l impune. Clasicismul unui Rafael sau clasicismul francez din secolul al XVII-lea țintesc către aceeași dispoziție (Stimmung) de ordine și demnitate, dar bazele lor optice sînt felurite. Rafael este linear ; clasicii francezi, împreună cu toți artiștii secolului al XVII-lea, sînt picturali.

Ar fi greșit cu toate acestea — adaugă Wölfflin — dacă s-ar susține independența absolută a intuiției de imitație și decorațiune. Cu fiecare din cele două scheme ajunge la expresiune un alt conținut al lumii și se manifestă idealul unei alte frumuseți. Sînt motive cărora li se potrivește un tratament și numai unul singur. Așa spre exemplu o ruină nu poate fi decît picturală. Înfățișarea mișcării, încercată în secolul al XVI-lea, nu reușește complet decît în secolul următor, adică cu trecerea de la linear la pictural. Pe cînd clasicismul iubește un univers tipic și static, barocul se pasionează pentru un univers patetic și dinamic și acest din urmă ideal își găsește mijloacele cele mai adecuate tocmai în secolul al XVII-lea. „Există o frumusețe a tectonicului — scrie Wölfflin — și există un adevăr al tectonicului, o frumusețe ca picturalului și un anumit conținut al lumii care poate fi descris prin pictural și numai prin el. Nu trebuie însă să uităm că aceste categorii sînt numai forme, forme de apercepție și de descriere și că prin urmare ele sînt în sine

inexpresive. Aici e vorba numai de schema înlăuntrul căreia o anumită frumusețe poate fi plasticizată și numai de învelișul în care impresiile trezite de natură sînt culese și organizate. Este forma de apercepție a unui timp, de natură tectonică, ca în veacul al XVI-lea, aceasta nu ajunge încă pentru a explica forța tectonică a figurilor dintr-un tablou de Michelangelo și Fra Bartolomeo. O sensibilitate „osoasă“ (knochig) trebuie să-și fi vărsat mai întîi măduva sa în schemă [1]. Idealul de frumusețe și conținutul lumii pe care un artist își alege să-l transcrie, atîrnă mai întîi de temperamentul său. „Se va înțelege cum o anumită intuiție a formei se leagă necesar cu o anumită coloristică și treptat se va pricepe întregul complex de trăsături stilistice personale ca o expresie a unui anumit temperament. În această privință, istoria descriptivă a artei mai are încă multe de făcut [2]. Tot astfel, deși arta oricărei națiuni se mișcă în dublul tact amintit, ea poate dovedi o înclinație mai pronunțată pentru schema vizuală a unuia din aceste tacturi. „Și arta germanică — observă Wölfflin — a avut vîrsta sa tectonică, nu însă în sensul că ordinea cea mai severă a fost resimțită ca cea mai vie, totdeauna a mai rămas aici loc pentru sugestia clipei, pentru arbitrarul-iluzoriu și pentru înfrîngerea regulei“ [3].

Schemele vizuale nu sînt deci cu totul străine de multiplicitatea culturii umane. Dacă totuși se poate vorbi de independența lor, aceasta nu se poate face decît în sensul că succesiunea lor ascultă de un motiv psihologic, care n-are nimic de-a face cu variațiunea istorică a idealurilor decorative, așa cum ele pot fi determinate — desigur printre alte cauze posibile — de specificitatea națională. Faptul că linearul precede picturalul este pentru Wölfflin o împrejurare de la sine înțeleasă. „Se înțelege ușor că noțiunea clarității trebuie să se fi format mai înainte ca să se găsească un farmec și în relativa turburare a clarității. E tot atît de conceptibil ca apercepția unei unități de părți a căror independență a dispărut în efectul total, să urmeze unui sistem cu

---

[1] *Op. cit.*, pag. 244—5
[2] *Op. cit.*, pag 6
[3] *Op. cit.*, pag. 245.

părţi articulate, ca treapta atectonicului să aibă ca premisă treapta tectonicului. Într-un cuvînt, dezvoltarea de la linear la pictural înseamnă progresul de la o cuprindere tactilă a lucrurilor în spaţiu la o intuiţie, care a învăţat să se încredinţeze simplei impresiuni optice, cu alte cuvinte, renunţarea la pipăibil în favoarea simplei aparenţe optice"[1]. Cînd este vorba însă de trecerea de la pictural înapoi la linear, cum s-a întîmplat la începutul veacului al XIX-lea, Wölfflin face din nou să intervină influenţa istorică a culturii contemporane. Aşa, la acest nou început de secol, realismul care se manifestă în toate disciplinele spiritului orientează şi artele înapoi către linearitate. Istoria artei este astfel concepută de Wölfflin ca o dezvoltare continuă în două tacturi, în care trecerea de la un tact la altul este de ordin intern psihologic, pe cînd revenirea la primul tact de ordin extern cultural-istoric[2].

---

[1] *Op. cit.* pag. 246—247.

[2] În construirea schemelor sale, Wölfflin este fără îndoială sub influenţa lui Riegl. Interesant este de observat că, ocupîndu-se de dezvoltarea artei în antichitate şi încercînd să fundeze teoretic această dezvoltare, Riegl întrevede un alt proces decît acela schiţat de Wölfflin. Pentru Riegl trecerea nu este de la claritate la neclaritate, ci tocmai dimpotrivă. „Percepţia senzorială le arăta lucrurile externe confuz şi neclar amestecate laolaltă, cu ajutorul artelor plastice extraseră ei indivizi izolaţi şi îi statorniciră în unitatea lor clară şi închegată." În acelaşi fel Conrad Fiedler (Der Unsprung der künstlerischen Thätigkeit, 1887) recunoştea ca propriu artei, promovarea aparenţelor de la starea lor de confuză devenire la starea de claritate formală. Interesant mai departe este de urmărit felul cum Riegl construieşte procesul care conduce de la tactil la optic. Ochiul — spune el — vede numai pete coloristice, iar nu şi individualităţi materiale impenetrabile. Cu ajutorul ochiului singur n-am fi putut ajunge la viziunea clară şi închegată a lucrurilor. Intervine deci tactilul care ne dă ideea impenetrabilităţii. „Graniţele obiectului sînt suprafaţa sa tactilă". Tactul nu percepe însă suprafeţe întregi, ci numai puncte izolate, care sînt însumate cu ajutorul unui proces deosebit al gîndirii. În acelaşi timp, ba chiar mai repede, intelectul însumează şi percepţiile izolate care ne vin de la simţul optic. Acestora li se asociază amintirile tactile şi astfel se construieşte suprafaţa (lărgimea şi lungimea). În ce priveşte dimensiunea adîncă, Riegl îi atribuie originea tot tactului, care are particularitatea de a se aplica în acelaşi timp asupra mai multor puncte seriate în adîncime. (*Die spätrömische Kunstindustrie*, pag. 17 şi urm.). Vd. critica acestor vederi în Aug. Schmarsow, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, 1905, pag. 11 şi urm.

Plasticul și picturalul ca forme ale intuiției. B. Schweitzer

În legătură cu schemele sale vizuale, Wölfflin întrebuințează odată și cuvintele „categorii ale intuiției", protestînd însă totodată împotriva unei eventuale confuzii cu categoriile kantiene[1]. În același loc, deși observă că cele cinci perechi de concepte stabilite se dispun în jurul a doi poli, Wölfflin mărturisește că posibilitatea unor alte categorii nu i se pare exclusă și nici gruparea lor în alte combinații decît acelea pe care le-a observat în arta europeană a veacului al XVI-lea și al XVII-lea. Are deci dreptate B. Schweitzer să scrie că „conceptele linearului și picturalului alcătuiesc numai o clasificare, operată prin metodele științelor naturale, a acelor forme de expresiune artistică pe care... Wölfflin le-a observat în operele secolului XVI și XVII"[2]. Avînd deci o semnificație mărginită în timp, Wölfflin are greutăți să verifice regulata revenire a schemelor sale și în această împrejurare el se servește de metafora „spiralei" pentru a sensibiliza poziția relativă pe care schemele vizuale o ocupă în chip statornic una față de alta, dar și neîncetata lor schimbare de conținut. Pentru a ajunge la universalitate în acest domeniu, era necesar de a se renunța la stabilirea conținuturilor care întîmplător pot umple schemele vizuale și de a îndrepta cercetarea exclusiv către formele generice și generatoare ale acestor scheme. De la studiul schemelor vizuale ca niște plăsmuiri obiective, l u c r u r i, trebuia să se înainteze către studiul puterilor active în creația artistică. Era necesară trecerea de la investigarea obiectelor intuiției către formele activității intuitive; o reformă în spiritul criticismului kantian. Doi cercetători mai tineri și-au luat această sarcină.

Pentru Schweitzer adevăratele concepte fundamentale sau categorii ale intuiției artistice sînt de căutat în două tendințe opuse ale creațiunii de artă, ale „voinței de artă", indiferent dacă ele sînt determinate de particularitatea națională, cultura generală a timpului sau personalitatea artis-

[1] *Op. cit.* pag. 244.

[2] *Die Begriffe des Plastichen und Malerischen als Grundformen der Anschauung*, în „Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft" XIII, 3, pag. 260.

tului. Aceste două tendințe sînt de reconstituit din atitudinea creatorului față de elementul infinit al fenomenelor în devenire. Schweitzer tăgăduiește implicit că ar putea exista o intuiție a devenirii confuze ca forma generală a intuiției. Însăși noțiunea de f o r m ă a intuiției se opune aici ; o f o r m ă a a m o r f u l u i este în adevăr ceva absurd. Noțiunea „picturalului wölfflinian este astfel cu bună dreptate negată. Elementul infinit al fenomenelor, creatorul îl stăpînește mărginindu-l, numai că odată îl mărginește modelînd în el plăsmuiri aparținînd spațiului tridimensional, iar alteori proiectîndu-l în cele două dimensiuni ale planului. În primul caz spațiul servește să izoleze și să individualizeze fenomenele ; în cazul la doilea el servește să lege fenomenele între ele. Iată și cuvintele lui Schweitzer : „Ambele forme fundamentale ale gîndirii artistice sînt o stăpînire a infinitului prin mărginire, ambele recunosc în spațiu ceva pe care orice fenomen îl presupune (Voraussetzung), deosebirea lor constă în situația opusă pe care o ocupă față de spațiul exterior. În plastică spațiul închide din toate părțile conținutul reprezentării artistice, îl d e s p a r t e, în pictură el mijlocește raporturi între... lucrurile proiectate în plan... l e a g ă. Pentru voința plastică de prelucrare, spațiul exterior are o însemnătate negativă, pentru aceea picturală el are o însemnătate pozitivă" [1]. Sau același lucru exprimat deosebit. Picturalul operează sinteza dintre corp și spațiu ; pe cînd plasticul separă plăsmuirea artistică obiectivă (das gegenständlich und künstlerisch Bedeutsame) de spațiul neutral.

Trecînd de la creație la receptivitate estetică, Schweitzer recunoaște și aici două forme ale intuiției, cu misiunea „de a releva imaginile ascunse în subconștient și de a le face să devină realitate". Spectatorul simte în sine trebuința de a intui lumea într-una din formele care sînt valabile și pentru creație. Acestor trebuințe le corespund satisfacții specifice. Astfel trece Schweitzer de la considerarea pur logică și teoretic-critică a problemei la considerarea ei psihologică. Elemente împrumutate esteticii simpatiei intervin cu această ocazie în descrierea „plasticului". „Satisfacția nevoii «plastice» este treptată cufundare simpatetică (Einfühlung) în sculptură pînă la sentimentul identității spațiale, în același

[1] *Op. cit.*, pag. 261.

timp stabilirea raportului corespunzător, (adică, pînă la deplina negare a spaţiului". „Satisfacţia nevoii «picturale» este, dimpotrivă, apercepţia optică a planului ca unitate spaţială şi odată cu aceasta stabilirea aceloraşi raporturi cu multiplicitatea lucrurilor descrise, afirmaţia cea mai largă a spaţiului exterior". „Ultima unitate a plasticii este obiectul corporal, statua, obiectivarea sentimentului eului şi a opoziţiei sale faţă de lumea înconjurătoare. Ultima unitate a picturii este planul tabloului, obiectivarea conţinutului reprezentărilor şi a legăturii sale cu propriul eu" [1].

În legătură cu paralelismul conceptelor, pe care nu l-am pierdut nici un moment din ochi, e de observat că dacă o asimilare a p l a s t i c u l u i lui Schweitzer cu s i m p a t e t i c u l psihologist este posibilă şi uşor de făcut, nu atît de uşoară ar fi asimilarea formei active în pictură, despre care vorbeşte Schweitzer, cu c o n t e m p l a ţ i a despre care l-am auzit vorbind pe Müller-Freienfels. În această ultimă privinţă, puţinele lămuriri pe care le dă Schweitzer nu permit o concluzie care să se impună. Dimpotrivă, despre Wölfflin se poate afirma că el aduce atît l i n e a r u l — cu apelul pe care acesta îl face la rezerva amintirilor procurate de tactilitate, cu atitudinea imitativă pe care o descoperă în ochiul care aci urmăreşte conturul tactil al formelor, — cît şi p i c t u r a l u l — cu valorile sale dinamice, cu neclaritatea sa sugestivă, — sub punctul de vedere al esteticii simpatiei. Schweitzer — este adevărat — vorbeşte de o „legătură" a reprezentărilor obiective cu sentimentul eului propriu, — dar această trăsătură e atît de puţin dezvoltată încît nici o concluzie nu e posibilă.

De observat este încă faptul că Schweitzer vorbeşte statornic de „sculptură" şi „pictură", cînd ar fi fost poate mai potrivit să vorbească de „plastic" şi „pictural". Numai aceşti din urmă termeni pot denumi formele generale ale intuiţiei care alcătuiesc obiectul cercetării lui Schweitzer. Şi ca dovadă că cel puţin „plasticul" nu se acoperă totdeauna cu plăsmuirea stereometrică a sculpturii, stă ceea ce spune el mai departe despre mijloacele prin care intuiţia plastică se realizează. Mijloacele „plasticului" sînt în spaţiul tridimensional p l a n u l, pe cînd în plan l i n i a. Planul (în spa-

[1] *Op. cit.*, pag. 262.

țiu) și linia (în plan) ajută la izolarea obiectelor. O izolare a obiectelor e posibilă deci și în plan (care în principiu ar trebui să fie afectat numai picturii). Dimpotrivă, mijloacele „picturalului" sînt c u l o a r e a și l u m i n a; cu ajutorul lor se operează fuziunea aparențelor, solidarizarea lor în elementul comun al spațiului. Ar urma atunci că „picturalul" servește în adevăr numai picturii. Ceea ce adaugă însă Schweitzer despre arta „picturală" a Cretei, în care intră și r e l i e f u l (gen plastic), ne îndreptățește să credem că nici aici „picturalul" nu coincide totdeauna cu pictura. Dar toate acestea rămîn puțin lămurite și nici în această privință nu ne este posibil să tragem o concluzie definitivă.

De adăugat este că și pentru Schweitzer, ca și pentru Wölfflin, „plasticul" apare mai întîi în timp și că ei urmează „picturalul". În adevăr, „plasticul" corespunde acelei gîndiri primitive care identifică aparența cu esența (Schein und Sein). Este o observație cu totul incidentală și care introduce o preocupare genetică într-o cercetare al cărei caracter trebuia să rămînă stric teoretic — critic. Considerațiile psihologice de mai sus însemnau o altă abatere.

Fără aceste amestecuri, manifestînd o conștiință mai limpede despre natura problemei pe care o urmărește, E. Panofsky încearcă și el întemeierea criticistă a dualismului estetic.

Categoriile intuiției artistice. E. Panofsky

Considerînd schemele stabilite de Wölfflin, Panofsky[1] observă că o operă care în ansamblul veacului al XVI-lea, veacul linearității, poate apărea „picturală", comparată cu operele veacului următor cînd stilul pictural se manifestă energic, afirmă mai mult un caracter „linear". O descriere a artei italienești din jurul anului 1300 l-ar putea considera pe Giotto ca pe realizatorul linearității, pe cînd o descriere integrală a primei Renașteri ar descoperi culminarea linea-

---

[1] *Ueber das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie*, în „Zeitschrift für Aesthetik", etc. XVIII, 2 vd. de același, Ueber den Begriff des Kunstwollens în „Zeitschrift für Aesth.", XIV, 4.

rității tocmai în Mantegna. O astfel de împrejurare îi impune lui Panofsky să cerceteze într-o operă „voința de artă" pe care o manifestă, concepută ca un „sens imanent". Deoarece caracteristica unei opere poate să varieze după termenii finali pe care îi fixăm seriei istorice în care o însumăm, apare nevoia unei caracterizări prin soluția proprie și relativă pe care opera o aduce problemei artistice fundamentale. Această problemă fundamentală o deduce Panofsky din observația cu dualismul stabilit de Wölfflin nu poate avea o valoare antitetică absolută. O linearitate sau o picturalitate pură sînt inconceptibile. În primul caz am avea de-a face cu o simplă figură geometrică, pe cînd în al doilea caz întîmpinăm încercări de conciliere a formei cu conținutul care o umple („Fülle") și care înclină cînd spre predominarea formei și cînd spre predominarea conținutului. În această relațiune dintre formă și conținut îndrăznește Panofsky problema artistică fundamentală pe care fiecare o reia și o rezolvă într-un fel anumit.

Relațiunea dintre formă și conținut este problema artistică fundamentală, dar nu singura formă artistică. Din ea se obține pe cale deductivă alte trei probleme de care orice operă este din nou obligată să ție seama. În adevăr, pentru ca o operă să poată apărea, ea trebuie să găsească un mod de conciliere între valorile optice și tactile. (Acestor valori le da Panofsky numele de „valori elementare". Pentru ca figurile, unitățile care intră în compoziția operei să existe de fapt, artistul trebuie să găsească un mod de împăcare între figurația în plan și figurația adîncă („Figurationswerte"). În sfîrșit, pentru ca aceste deosebite unități să dea o unitate generală de compoziție, artistul trebuie să găsească o poziție intermediară între înșirarea lor răspicată în spațiu și contopirea lor într-o masă unică („Kompositionswerte"). Niciodată artistul nu se poate decide hotărît pentru unul singur dintre termenii acestei întreite antiteze ; totdeauna el trebuie să afle posibilitatea unei concilieri. Am văzut și mai sus ilustrarea acestui imperativ pentru cazul valorilor optice și tactice. Optic fără tactil este amorf, tactil fără optic este sec, geometric ; în amîndouă cazurile deci ceva esteticește mort. Dacă acum ne gîndim că conținutul unei opere, multiplicitatea de elemente care intră în compoziția sa, se desfășoară în conștiința noastră în timp, pe cînd forma acestei opere conștiința noastră o percepe

în spațiu, înțelegem de ce artistul nu poate înclina cu exclusivitate nici către contopirea absolută, nici către absoluta înșirare răspicată a figurilor. O contopire absolută ar fi posibilă numai în spațiul pur, pe cînd o înșirare absolută numai în timpul pur. Cum însă de fapt în fiecare clipă percepem deodată și în timp și în spațiu, artistul trebuie să se decidă pentru o figurație spațial-temporală în care, firește cumpăna balanței poate să încline cînd înspre contopire, cînd spre înșirare. La fel se raționează și în ce privește antiteza plan-adînc. Plan pur ar fi optic pur și adînc pur ar fi pur tactil, ceea ce estetICește am văzut că este deopotrivă imposibil.

Pentru recapitularea celor expuse reproducem (puțin modificată) schema lui Panofsky :

	Valori elementare	Valori de figurație	Valori de compoziție
Conținut (timp)	Valori optice	Valori adînci	Valori de contopire
Forma (spațiu)	Valori tactile	Valori plane	Valori de seriare

Noțiunile fundamentale ale științei artei sînt menite să reveleze sensul imanent al fenomenului artistic. Ele sînt pentru cazul special al artei ceea ce categoriile kantiene sînt pentru cunoștință în genere. Cu ajutorul, lor fenomenul istoric indiferent capătă semnificație stilistică. După cuvintele proprii ale lui Panofsky este rolul acestor concepte fundamentale ale științei artei de a fi un fel de „agent reactiv menit să convertească aparența în expresie". Pe cînd așadar Wölfflin dă odată cu schemele sale tipice soluții definitive ale problemelor artistice, Panofsky se mulțumește să pună, numai datele problemei indicînd și sensul relativ în care problema poate fi soluționată. În acest mod reușește el să ocolească primejdia inconformismului dintre absolutismul tipurilor stabilite de teorie și realitatea tipică a fenomenului istoric. Linearismul evaziv al lui Giotto și acela mai decis al lui Mantegna nu ne vor mai face greutăți cînd va fi vorba de a le aduce sub aceeași rubrică, pentru că de acum înainte știm că posibilitățile de conciliere între termenii antitezelor sînt de un număr nesfîrșit și că prin

urmare, în cazul nostru special, linearitatea poate fi de grade felurite.

Dacă așadar Panofsky nu stabilește tipuri, el ne dă mijlocul cu care putem descoperi noi înșine tipicul în fenomenul artistic pe care l-am lua în considerație. Căci dacă artistul înclină de pildă către valorile optice, el înclină necesarmente și către valorile adînci și către cele de contopire — și dimpotrivă. Și Panofsky ne conduce așadar către stabilirea de scheme tipice — înrudite chiar foarte de aproape cu acelea ale lui Wölfflin — dar acestea trebuiesc înțelese ca niște sensuri generale în care problema artistică poate fi soluționată, iar nu ca niște modele definitiv închegate.

ASUPRA IDEII DE PERFECȚIUNE ÎN ARTĂ[1]

Frumusețea ca perfecțiune și arta ca rezultatul cel mai desăvîrșit al muncii omenești fac parte din ideile cele mai vechi ale esteticii și din cele care au rămas multă vreme printre reprezentările ei cele mai înrădăcinate. Secole de-a rîndul, frumusețea și arta au fost socotite perfecte, fie pentru motivul că înfățișarea lor se constituie prin apropierea de un ideal suprem, fie pentru acela că ele reprezintă un caz de integrare a varietății, de absorbție a ei în unitate, mai complet decît orice alt aspect al lumii sensibile. Perfecțiunea ca acordul unui lucru cu idealul său ori ca o unificare a varietății, care reproduce structura întregului univers, sînt de altfel singurele două accepțiuni posibile ale acestui concept cu un rol atît de important în istoria gîndirii omenești. Estetica veacului al XVIII-lea le-a regăsit și le-a aplicat în definiția frumosului și artei. Frumosul este perfecțiunea fenomenelor (perfectio phaenomenon), spunea Baumgarten. Frumosul este perfect și pentru fervoarea platoniciană a unui Winckelmann, ca unul care se găsește în acord cu suprema frumusețe a Divinității.

Momentul în care Kant încearcă disocierea vechii legături dintre frumusețe și perfecțiune este unul din cele mai caracteristice în dezvoltarea modernă a esteticii. Este necesar să ne întrebăm care este motivul mai adînc și semnificația istorică a acestei împotriviri față de un punct de vedere atît de vechi și care părea atît de bine asigurat? Preocupat de a întemeia autonomia frumosului față de toate

[1] Comunicarea făcută la al II-lea Congres Internațional de Estetică și Știința Artei (Paris 8-11 August 1937).

domeniile conexe, Kant socotește că trebuie să-l apere și de confuzia cu perfecțiunea. Căci dacă un lucru nu devine perfect decît prin acordul cu idealul său, se înțelege atunci că frumusețea nu-și păstrează autonomia decît dacă lipsește din actul producerii sau aprecierii ei orice confruntare cu un model superior și exterior. Frumusețea, adevărata frumusețe, aceea care după sistemul implicit al valorilor lui Kant are prețul cel mai mare, pentru că nu-l împrumută din afară, ci îl găsește în sine însuși, nu poate fi confundată cu perfecțiunea. Desigur, ideile estetice ale lui Kant nu sînt scutite de unele șovăiri. Astfel, chiar în problema care ne preocupă, trebuie să notăm că alături de frumusețea liberă Kant admite frumusețea aderentă, de pildă aceea a spețelor animale, care rezultă din acordul cu scopul lor. Arta, în varietățile ei decorative, nu intră în această categorie a frumuseții aderente, care cuprinde însă arhitectura și toate acele produse ale artelor figurative care își propun înfățișarea tipului omenesc ideal. Idealismul clasic se bucura încă de un prestigiu suficient pentru a nu lăsa neinfluențate ideile lui Kant. Totuși, în ciuda lui și în acord cu prețuirea contemporană acordată mai mult spontaneității naturii decît voinței umane, Kant depune mari silințe pentru a smulge conceptul artei din străvechea lui asociație cu ideea de perfecțiune, adică de lucrare a voinței orientată de un scop. Arta, spune el, trebuie să aibă aparența naturii. Procedeele ei, acțiunea finalistă care îi stă la bază trebuiesc astfel învăluite, încît ceea ce rezultă pînă la urmă să semene cu un produs spontan al naturii, iar nu cu un lucru voit de om și obținut de îndemînarea lui. Adevărata artă este produsul geniului, adică al naturii în om.

Cine studiază estetica lui Kant, ajunge la constatarea că odată cu ea capătă expresie teoretică acel proces de izolare a activității artistice din cadrele vechiului artizanat: un proces care începe din Renaștere, dar care atinge abia acum termenul său final. Artistul în numele căruia vorbește Kant nu mai vrea să se resimtă drept artizan. Acest artist preferă să se conceapă drept un fragment din energia naturii. Operele lui doresc apoi a fi prețuite nu după virtutea omului în luptă cu materialul din care au fost alcătuite și nici după măsura în care ele se apropie de un ideal. Facultatea pe care

artistul ar dori s-o știe mai mult apreciată este puterea, de care nu e cu totul responsabil, de a întocmi lucruri deopotrivă cu ale firii.

Astfel de puncte de vedere au dominat dezvoltarea ideilor estetice în mai toate momentele ei de seamă din cursul veacului al XIX-lea. Cititorul operelor idealismului estetic este surprins să constate că arta nu apare ca o lucrare omenească, ci ca un produs care se întocmește oarecum în afară de el, după normele interne ale dialecticii ideii. Schopenhauer primește pe artist în sistemul său. Dar artistul despre care vorbește Schopenhauer, în loc de a fi omul activ în ipostaza lui cea mai perfectă, este ființa nepractică prin excelență. Însușirile sale eminente nu sînt acele ale voinței adaptate la opera de prelucrare a materiei, ci acele ale unei inteligențe contemplative. Imaginea unui Rafael fără mîini este cu totul posibilă pentru Schopenhauer. Căci, întocmai ca artistul kantian, acela la care se referă Schopenhauer nu mai vrea în nici un fel să se conceapă ca lucrător.

Paralel cu această înțelegere a artistului, opera de artă începe și ea a fi altfel reflectată. Epoca nouă nu mai întrevede în ea forma închisă, integrarea varietății, unitatea care își ajunge, ci mai degrabă pretextul unor asociații libere, virtutea ei sugestivă. Postulatul timpului vrea ca realitatea artei să se completeze în sufletul aceluia care ia contact cu ea. Ba chiar, fragmentul ei subiectiv, variabil și neîntrupat devine mai important decît acel obiectiv, stabil și cristalizat. O bună parte din curentele moderne în artele figurative, în muzică și poezie, pornesc de la acest postulat. Schița, improvizația, notația, descusută, tot ce sugerează mai mult decît exprimă este ținut într-un preț mai mare. Se înțelege că, în asemenea condiții, ideea de perfecțiune artistică trebuia să fie izbită de impopularitate. Căci dacă perfecțiunea este varietatea unificată, forma închisă, nu aceasta va fi modalitatea operei preferată de artistul și de amatorul modern care se orientează mai degrabă către ceea ce este imperfect, pentru că lasă un loc mai mare reveriei personale. Perfecțiunea îngustează spațiul sugestiei, imperfecțiunea îl extinde și, din această pricină, este preferată.

Concepția artistului spontan și a artei sugestive sînt consecințele extreme ale divorțului dintre artă și muncă : un

proces sprijinit de tendința artistului de a se înălța socialmente, prin depășirea clasei mai modeste a artizanatului, dar care amenință să întunece cu desăvîrșire sensul propriu al noțiunilor de „artă“, „artist“ și „operă“. Semnele unei anumite reacții pot fi cu toate acestea recunoscute, în legătură desigur cu noua prețuire acordată muncii în civilizația noastră. Ne este cu neputință a încerca aci inventarierea tuturor acestor semne. Ele ne vin din partea interesului acordat din nou structurilor obiective ale artei, tehnicilor și virtualităților estetice ale materialelor prelucrate de artă. În lumina fenomenologiei estetice recente sau a „științei generale a artei“, despre care vorbesc germanii, arta apare din nou ca produsul unei lucrări de integrare al cărei sens poate fi urmărit și în afară de momentul reflectării ei în conștiința amatorului, în legalitatea ei obiectivă. Ideea de operă își recapătă astfel înțelesul ei. Noua estetică franceză aduce și ea o contribuție în această direcție, prin lucrările unui Lalo, Focillon, E. Souriau. Dar printre gînditorii care năzuiesc astăzi să asocieze cu noi înțelesuri ideea de artă, trebuie subliniată contribuția lui Paul Valéry. Tendința sa de a restrînge valoarea factorilor iraționali în creația artistică și de a accentua pe aceea a lucrării conștiente de sine, este menită să redeștepte și să înalțe la o nouă potență conștiința lucrătorului în artist. Ideea valeristă a operei nu mai este apoi aceea a artei-pretext, ci a artei ca sistem organizat de date sensibile, susținut de o tehnică plină de siguranță. Interesant este că, în cadrul acestei concepții, Paul Valéry regăsește vechea noțiune a perfecțiunii, căzută aproape în desuetudine din momentul în care Kant dizolva vechile ei legături cu noțiunea artei. „Poate că, scrie Paul Valéry, ceea ce numim perfecțiunea în artă (ceva pe care nu toată lumea îl caută și pe care mulți îl disprețuiesc) nu este decît sentimentul care constă în a dori și găsi într-o operă omenească acea siguranță de execuție, acea necesitate de origine interioară și acea legătură indisolubilă și reciprocă a figurii cu materia, pe care și cea mai neînsemnată scoică ne-o înfățișează.“ Kant voia ca arta să-și asume forma naturii. Paul Valéry crede a recunoaște chiar în formele frumoase ale naturii rezultatele unei acțiuni deopotrivă cu a artei.

Astfel de mărturii ne vorbesc despre o nouă voință de a înfrăți arta cu munca, în comunicarea aceluiași elan constructiv al timpului nostru, care propunîndu-și transformarea tuturor datelor materiale ale existenței nu poate resimți decît ca păgubitoare vechea separație. Lucrătorul cel mai modest și artistul cel mai rafinat tind să reintegreze aceeași stare de spirit. Ne apare din ce în ce mai limpede ideea că muncitorul și artistul se găsesc pe aceeași cale, cu deosebirea că acesta din urmă fiind autorul unei lucrări perfecte, luminează drumul și indică ținta către care celălalt se silește neîncetat.

ALEGORIE ŞI SIMBOL
(O CONTRIBUŢIE ISTORICĂ LA ÎNŢELEGEREA RAPORTULUI LOR)

Gînditorii care definesc arta drept un simbol (o formulă care, începînd cu romantismul, a fost propusă de nenumărate ori) întrebuinţează o noţiune al cărei înţeles nu este nicidecum limpede. Se ştie care este circulaţia dată acestui cuvînt de simbolismul contemporan, dar şi nenumăratele confuzii care se leagă îndeobşte de el. Ceea ce simboliştii înţelegeau prin simbol este ceva care nu se acoperă cu ceea ce termenul denumea în accepţiunea lui tradiţională. Conţinutul recent al noţiunii a primit în el note noi, încît numai cercetarea istorică poate să scoată în lumină ceea ce timpul a adăugat peste punctele mai vechi de vedere. Cine urmăreşte evoluţia conceptului, constată că poetica modernă a distins între *simbol* în înţeles limitat şi *alegorie*, creînd astfel o dialectică de noţiuni, a cărei desluşire se impune în primul rînd cercetării. Strîns asociată la început cu noţiunea alegoriei, aceea de simbol a reuşit în cele din urmă să se disocieze şi să capete, înţeleasă ca un mijloc al exprimării poetice, o valoare proporţională cu aceea retrasă alegoriei. În aceste cîteva linii se rezumă întreaga soartă modernă a noţiunii de simbol. Vom încerca să reconstituim detaliul acestei evoluţii.

Alegoria, în înţelesul ei literar, este un termen destul de vechi. El este întrebuinţat încă din veacul al V-lea î.e.n. de Anaxagoras cu ocazia interpretării poemelor homerice. Ne-am ocupat în altă parte de poziţia alegoriştilor antichităţii [1]. Deocamdată ne interesează numai apariţia lui în

[1] Vd. T. Vianu, *Interpretarea filozofică a poeziei*, în volumul „Filosofie şi Poesie", 1937.

limbajul filozofilor, unde ἀλληγορια este un termen cu totul curent. Este deci o împrejurare ciudată faptul că Aristoteles (*Poetica*, c. 21), atunci cînd enumeră feluritele figuri poetice nu amintește și de alegorie, deși noțiunea ei pare a nu-i fi lipsit. În schimb, autorii latini care au scris în materie poetică posedă și noțiunea și termenul. Cicero (*De Oratore*, XXII) definește alegoria drept ansamblul unor metafore succesive ; în timp ce Quintilian (*Oratoriae Institutionnes*, I, IX) se exprimă mai puțin tehnic, vorbind de ea ca despre figura care constă din a spune un lucru și a înțelege un altul (aliud dicere, aliud intelligi velle).

Noțiunea și termenul de simbol (σύμβολον)[1] n-au de la început înțelesul lor literar. Accepțiunea primitivă a cuvîntului este juridică. Simboluri sînt mai întîi contractele politice dintre cetăți și acelea din domeniul dreptului privat. Mai tîrziu, termenul denumește semnele de recunoaștere sau formulele întrebuințate în unele împrejurări ale cultului religios. Cu un înțeles apropiat de acesta din urmă este primit cuvîntul și în terminologiea creștină, unde desemnează formulele care exprimă concis afirmațiile fundamentale ale credinței și înseamnă, pentru acel care le pronunță, mărturia unirii sale cu Biserica. În acest înțeles se vorbește despre simbolul Apostolilor, simbolul, din Niceea etc. În accepțiunea lui literară, cuvîntul simbol este semnalat mai întîi în legătură cu proverbele lui Pytagora (Pytagorae symbola), a cărui învățătură Diogene Laerțiu o numește o dată διά συμβάλων διδασκαλία. În teoria limbajului, Aristoteles distinge în cuvînt elementul imitativ de cel simbolic. Sunetul, așa cum îl posedă și lumea animală, nu devine cuvînt, observă Aristoteles, decît atunci cînd este întrebuințat ca simbol, adică drept semn al unei idei[2].

Borinski identifică apoi termenul la Philo[3] în lucrările consacrate interpretării alegorice a Vechiului Testament. Expre-

---

[1] Vd. pentru istoria termenului referințe bogate în lucrarea lui M. Schlesinger, *Geschichte des Symbols*, 1921, pag. 65 urm.

[2] Vd. asupra acestora E. Cassirer, *Philosophie der symbolishen Formen* I. Teil, Die Sparche, 1923, pag. 129 și trimiterea la textul lui Aristoteles și la comentariul aristotelic al lui Ammonius.

[3] K. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, I. 1914, pag. 25.

siile proprii ale Scripturii sînt înțelese ca „simbolurile" unei înțelepciuni mai adînci. Printre Părinții Bisericii, Dionysius Areopagita dă o întrebuințare mai largă cuvîntului, desigur în pierdutul tratat de *Teologie simbolică*, dar și în scrierile sale păstrate, în renumitele sale *Ierarchii*. Aci identifică Borinski folosirea cuvîntului, în accepțiunea estetică de imagini frumoase care ascund frumusețea tainică și supremă a Divinității. Multă vreme simbolul n-a fost pentru gînditorii din domeniile cele mai variate nimic altceva.

Ideea estetică și filozofică de simbol apare deci în strînsă legătură cu aceea de alegorie. Dar pe cînd alegoria denumește ansamblul fenomenului împlinit din semnul exterior și din semnificația lui spirituală, simbolul nu desemnează decît pe cel dintîi dintre acestea. Deosebirea va rămîne dătătoare de măsură pentru întreaga dezvoltare ulterioară a problemei. Alegoria este semnul și semnificația laolaltă. Simbolul este numai semnul. Accepțiunea aceasta este limpede în maxima lui Campanella, citată de Borinski : „Scientia infinita est. Sed qui symbola animadverterit, omnia intelligit". O maximă pe care o amintește și Goethe într-un rînd [1] și care pregătește propria lui sentință înțeleaptă la finele lui Faust : „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis". Sute de ani simbolul n-a însemnat altceva decît semnul care, împerecheat cu semnificația, alcătuiește alegoria. Raportul lor specific de subordonare apare limpede într-o însemnare ca aceea a lui Winckelmann : „Annibale Carracci în loc să reprezinte faptele și întîmplările prea renumite ale casei Farnese, prin simboluri generale și imagini concrete, așa cum face poetul alegoric, și-a arătat întreaga lui putere numai prin zugrăvirea cîtorva fabule cunoscute" [2].

Se cunoaște importanța locului pe care-l deține alegoria în teoriile estetice ale lui Winckelmann. Cînd în renumitele sale *Cugetări asupra imitației operelor grecești* Winckelmann ajunge să se ocupe de pictură, el observă că deoarece această artă are de scop să reprezinte caracterul persoanelor, adică o realitate ideală, ea nu o poate face decît cu ajutorul ale-

---

[1] Goethe, *Zwischenrede, 1819, în* „Sämtliche Werke, Knaur", 15 Bd., pag. 80.

[2] J. J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, 1755, în „Ausgewählte Schriften, Insel-Böcherei", pag. 58.

goriilor. „Pictura, scrie Winckelmann, se extinde asupra unor lucruri care nu sînt sensibile. Acesta este scopul ei cel mai înalt și grecii n-au ostenit să-l urmărească, așa cum o dovedesc scrierile celor vechi. Pictorul Parrhasius a vrut astfel să exprime caracterul unui popor întreg, așa cum Aristides descrie sufletele individuale. El a pictat pe atenieni în felul lor de a fi buni și cruzi în același timp, ușurateci și încăpățînați, viteji și lași. Reprezentarea aceasta nu este însă posibilă decît pe calea alegoriei, adică prin imagini care semnifică concepte generale"[1]. Se pare că Winckelmann n-a înțeles niciodată arta picturii, prin care el se referă de fapt numai la pictura murală, altfel decît ca pe o artă alegorică. De aci preocuparea lui în scrierea *Versuch einer Allegorie* să sistematizeze materia mitologiei vechi după ideile generale pe care poate să le exprime în chip alegoric, în așa fel încît pictorul să găsească de îndată, ca într-un repertoriu, imaginile capabile de a ilustra concepțiile sale. Tendința alegorizantă a lui Winckelmann a fost aspru combătută de urmașii săi. Cine studiază obiecțiile formulate în această privință urmărește în același timp istoria încercărilor repetate de a limita importanța alegoriei, ca mijloc al expresiei artistice.

Astfel, curînd după moartea lui Winckelmann, în importantul studiu pe care i-l consacră, Herder observă că „oricît ar fi de firești imaginile și semnele alegorice, ele sînt tot atît de subordonate arbitrarului și anumitor subtile convenții ale inteligenței și ale modului curent de a gîndi, ca orice alt aspect natural"[2]. Alegoriile sînt dependente de expresiile limbii, de genul cuvintelor, de educație și de obiceiuri și, cum toate acestea variază de la un popor la altul, este firesc ca ele să nu întocmească un limbaj cu o valoare universală. Pe de altă parte, observă Herder, germanii n-au constituit un sistem alegoric național, intemeiat în limba și gîndirea poporului, încît printre oamenii timpului și patriei sale, alegoria nu este inteligibilă decît pentru artiști și învățați. Printre istoricii moderni ai esteticii, R. Zimmermann, care reprezintă formalismul herbartian, relevă contradicția în care se implică Winckelmann, atunci cînd cere artei, pe de

---

[1] J. J. Winckelmann, *op. cit.*, pag. 57.
[2] Herder, Denkmal J. Winckelmanns, în J. Winckelmann *Geschechte der Kunst des Altertums*, Phaidon-Verlag, pag. 453.

o parte, conținut alegoric, iar pe de alta, simplă frumusețe formală, care este cu atît mai perfectă cu cît e mai liberă de orice reprezentări, „așa cum apa este cu atît mai bună, cu cît are mai puțin gust“ [1]. Indicarea șovăirii lui Winckelmann între pozițiile contrarii ale formalismului și idealismului estetic aduce o nouă limitare în aprecierea valorii alegoriei. Alegoria nu este deci ținta excelentă și universală a artei, de vreme ce Winckelmann însuși a preconizat, în alte împrejurări, simpla ei finalitate formală. Obiecții de aceeași natură face și H. Lotze, care adaugă constatarea că tendința de a găsi în artă un conținut de idei sensibilizate prin alegorie este o simplă „prejudecată“ și că, apreciată după singura ei valoare estetică, frumusețea se poate dispensa de obligația de a comunica idei [2]. În fine, tot atît de sever în judecata tendinței alegorizante a lui Winckelman este și principalul lui biograf, C. Justi, care nu se sfiește s-o caracterizeze drept un simplu „pedantism“, cu atît mai surprinzător la omul care, în atîtea alte împrejurări, a dat dovada unei neîntrecute sensibilități estetice [3]. Împotrivirea față de alegorismul lui Winckelmann este semnul unei noi îndrumări în problema noastră. Aprecierea din ce în ce mai negativă acordată procedeului alegoriei este dovada faptului că raportul dintre imagine și idee în artă cere a fi înțeles într-un alt mod și anume într-acela pe care îl vor reține teoriile simbolului. Pînă a ajunge la acestea, este însă necesar să ne oprim o clipă în cadrul epocii idealiste, care îmbogățește doctrina modernă cu distincția dintre alegorie și simbol, pe care le înțelege ca mijloacele proprii unor tipuri artistice felurite.

Am arătat altă dată vorbind despre ideile lui Schelling [4], cum caracterul felurit al artei fundate în mitologia antică sau creștină indică simbolul și alegoria ca mijloacele lor specifice de exprimare. Cu această ocazie, simbolul antic,

---

[1] R Zimmermann, *Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenchaft*, pag. 329, 337—338.

[2] H. Lotze, *Geschichte der Aesthetik in Deutschland*, 1868, ed. 1913, pag. 23.

[3] C. Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenonsen*, 1866—1872, I. pag. 388—406.

[4] Vd. T. Vianu, *Mitologie și Poesie*, în volumul „Filosofie și Poesie,“ 1937.

conceput ca o întrepătrundere adîncă a generalului cu particularul, este opus alegoriei ca unirea acestora din afară. Alegoria desemnează deci un sens general semnificat printr-o aparență particulară, în timp ce simbolul nu *semnifică* propriu-zis nimic, deoarece sens și semnificație, aparență și idee, general și particular sînt topite în cazul lui în aceeași unitate absolută. Tocmai pentru că aspirația spre infinit a sufletului devine neasemănat mai puternică în creștinism, aparențele mărginite ale sensibilității ajung să nu le mai poată conține și arta este nevoită să recurgă la procedeul meditativ al alegoriei. În civilizația mai apropiată de natură a grecilor, generalul putea fi încă menținut în granițele particularului și expresia imanenței celui dintîi în cele din urmă este tocmai simbolul. Era, în adevăr, părerea timpului că poezia și, în genere, arta creștină reclamă mai puternic interpretarea alegorizantă, deslușirea unor concepții latente. Herder este unul dintre cei dintîi care indică în alegorie mijlocul propriu de expresie al poeziei creștine [1]. Să adăugăm, în fine, că Schelling distinge, alături de simbol și alegorie, ca un al treilea mod posibil de asociație a termenilor de care ne ocupăm, procedeul schematismului, în care particularul este reprezentat prin general : un procedeu folosit uneori de științe dar nu de arte.

Idei asemănătoare cu ale lui Schelling exprimă în aceeași epocă și K. W. F. Solger [2]. Solger definea frumosul în spiritul idealist al vremii, ca prezența ideii în fenomen. Există însă două modalități ale acestei prezențe, corespunzătoare religiozității felurite a grecilor și a creștinilor. Lumea, așa cum este descrisă de religia grecilor, manifestă un Mare-Tot (das All) incorporat perfect în cercul fenomenelor. Necesitatea, *Ananké,* este esențialul religiei grecești. Dimpotrivă, în creștinism, esențialul este concepția unui Dumnezeu creînd lumea printr-un act de libertate și rămînînd exterior crea-

---

[1] Herder, *Briefe zur Beföderung der Humanität,* în „Sämtliche Werke, hgb" von Suphan, 18 Bd., pag. 28 urm.

[2] Solger, Erwin, *Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst,* 2 Bd., 1815, neue Aufl. 1907, pag. 154 urm. Cp. și *Vorlesungen über Aesthetik,* hgb. von K. W. Heyse, 1829, pag. 129 urm.

ției. Omul poate să atingă pe Dumnezeu rupînd legăturile simțurilor și regenerîndu-se spiritual. Mîntuitorul a venit pe lume pentru a-l ajuta în această sarcină. Două tipuri deosebite de artă, simbolică și alegorică, corespund celor două religiozități. Arta simbolică corespunde frumuseții necesității. Ideea își găsește aci o expresie adecuată în lumea aparențelor. Nu trebuie să confundăm însă între simbol și semn sau imitația unei realități superioare. Simbolul este „adevărata manifestare a Ideii". Aparența este pătrunsă și saturată în simbol de propria forță și activitate a Ideii. Această desăvîrșită fuziune dintre Absolut și Individual se produce în personalitatea Zeilor greci și este fundamentul însuși al politeismului, materia artei simbolice a grecilor. Altfel se întîmplă cu arta creștină a libertății. În frumusețea libertății, spiritul caută Ființa activă care a creat lumea, rămînînd în afară de ea. Absolutul este și în cazul acesta legat de fenomene, fără să intre însă cu plenitudine în ele. Alegoria, ca o unire din două sfere deosebite a Ideii cu Aparența, este mijlocul de exprimare cel mai propriu acestei situații religioase a spiritului.

Nimănui nu-i poate scăpa înrudirea dintre ideile lui Solger cu acele ale lui Schelling și cu ale lui Hegel, atunci cînd acesta descrie caracterele deosebite ale artei grecești și ale artei creștine și romantice. Ciudat într-acestea rămîne faptul că Hegel, care gîndește ca toți idealiștii, folosește din nou termenul de simbol în accepțiunea lui pre-romantică. În considerațiile din partea finală a primului volum al *Prelegerilor de Estetică,* arta simbolică este indicată ca aparținînd vechilor popoare orientale, artă de enigme, fabule, apologuri și alegorii, în care datele sensibilității semnifică dar nu conțin în chip imanent Ideea. „Simbolul, scrie Hegel, este o existență exterioară prezentă sau dată în chip nemijlocit pentru intuiție și care totuși nu este luată pentru ea însăși, ci este înțeleasă într-un chip mai larg și mai general [1]. Raportul de adîncă întrepătrundere între Idee și Aparență nu se produce, după cum arătase și un Schelling și Solger, decît odată cu arta grecilor. Dar pe cînd aceștia rezervaseră pentru producția lor artistică termenul de simbol, Hegel preferă pe

[1] Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik,* Werke, Vollständige Ausgabe, 1842, 10 Bd., I, Abt. pag. 382.

acela de clasic. Arta clasică, în terminologia lui Hegel, se acoperă deci cu arta simbolică a lui Schelling și Solger, în timp ce arta simbolică pentru Hegel pare a intra mai bine în categoria acelui tip de relație între Idee și Aparență pentru care se statornicise termenul de alegorie. Se poate deci afirma că deși Hegel concepe raportul pe care îl urmărim deopotrivă cu toți esteticienii idealiști, terminologia lui încearcă să revie la vocabularul întrebuințat în epoca anterioară.

Cît de puțin a izbutit încercarea lui Hegel de a menține noțiunea simbolului la vechea ei accepțiune ne putem da seama cercetînd contribuția principalului său discipol în ale esteticii, Fr. Th. Vischer. Desigur, în marea *Estetică* a lui Vischer, simbolul este încă definit în spirit tradițional ca „imaginea care, pentru jocul inconștient al fantaziei și prin intermediul legăturii exterioare a unei simple comparații, exprimă o altă idee decît aceea pe care o conține în realitate" [1]. Mai tîrziu simbolul, cel puțin o speță a lui, nu-i mai apare lui Vischer ca purtătorul unei idei, ci al unor stări morale, al unor sentimente pe care propriul nostru eu le proiectează în obiectele exterioare. Vischer revine de mai multe ori în scrierile sale de bătrînețe asupra deosebirii dintre simbolurile clare sau intelectuale, acelea prin care facem din lucruri purtătoarele unor idei generale, și simbolurile întunecate (dunkle), potrivit cărora atribuim lucrurilor sentimentele noastre prin mijlocirea unui act de proiecție, al acelei „Einfühlung", a cărei descriere rămîne, de aici înainte, timp de mai multe decenii, problema esteticii germane [2]. Francezii nu rămîn în afară de curentul de desfășurare a ideilor. Încă din 1842 *Cursul de estetică* al lui Th. Jouffroy aduce, în centrul considerațiilor sale, ideea simbolului, pe care îl definește drept „expresia vizibilă a invizibilului". Simbolurile sînt apoi, pentru Jouffroy, naturale sau artificiale. Alegoriile fac parte din rîndul acestora din urmă și este semnul noii orientări, aprecierea peiorativă pe care Jouffray le-o acordă. „Spiritul înțelege îndată, scrie Jouf-

---

[1] Fr. Th. Vischer, *Aesthetik oder Wissenchaft des Schönen*, II, pag. 417.

[2] Fr. Tg. Vischer, *Das Schöne und die Kunst, Zur Einführung in die Aesthetik* Vortäge, 3. Aufl, 1907. Din nefericire mi-a lipsit în timpul redactării acestora, studiul lui Vischer, *Das Symbol*, 1887.

froy, ceea ce vor ele să spună, dar sensibilitatea estetică nu se lasă mişcată." Simbolurile naturale, adică acelea care indică forţele invizibile prin efectele lor aparente, de pildă energia unui copac prin abundenţa frunzişului şi strălucirea florilor, au şi facultatea de a ne mişca. Numai sufletul poate vorbi sufletului şi numai întrucît, sub aparenţele lucrurilor, ghicim o energie care ne seamănă, o forţă dinamică deopotrivă cu aceea care ne animă, numai în aceste condiţii se stabileşte acel curent de simpatie în care se rezolvă emoţia estetică.

Noţiunea modernă a „simpatiei estetice" se dezvoltă astfel din vechiul concept idealist al simbolului, graţie contribuţiilor mijlocitoare ale unui Jouffroy şi Vischer [1]. Dacă problema a putut lua această îndrumare, lucrul se explică şi prin poziţia proprie romanticilor, d.p. a unui Novalis care, în aforismele lui, afirmă odată că „eul este enigma dezlegată a lumii". Fuziunea panteistă cu natura este o tendinţă generală a romantismului. Înclinaţia insului de a se regăsi mai bine pe sine, dăruindu-se mai larg aspectelor străine ale firii este unul din motivele tipice în viaţa sentimentală a romanticilor. Aceste experienţe pregătesc noţiunea de simbol a lui Jouffroy şi Vischer. Dar pe cînd romanticii nu vedeau posibilitatea simbolurilor decît ca un efect al înrudirii panteiste dintre suflet şi natură şi ca o dovadă a acestei înrudiri, Jouffroy şi Vischer interpretează fenomenul ca psihologi, recunoscînd în el efectul proiecţiei eului în lucruri.

Simbolismul francez n-a avut norocul unui cap sistematic care să construiască doctrina lui, aşa cum romantismul german şi-a găsit teoreticieni de valoarea unui Schelling, Solger sau Hegel. Noţiunea „simbolistă" a simbolului nu poate fi deci urmărită în nişte texte de întemeierea sistematică şi preciziunea acelora pe care romantismul ni le-a pus la dispoziţie. Termenul nu este de altfel folosit acum de filozofi, ci de poeţi. El apare mai întîi, după cum se afirmă de către istoricii curentului, sub pana lui Jean Moréas, într-un articol din revista *Le XIX-e siècle* (11 August 1885). Cît de insuficientă rămînea într-acestea noua înţelegere a simbolului, ne putem convinge de felul în care îl explicita

---

[1] Th. Jouffroy, *Cours d'Estetique*, 1842. Asupra dezvoltării problemei simpatiei estetice din noţiunea romantică a simbolului vd. lucrarea lui P. Stern, *Association und Einfühlung in der neuren Aesthetik*, 1899.

criticul literar Jules Lemaître drept „o comparaţie prelungită din care nu ni se dă decît al doilea termen, drept un sistem de metafore continue“ [1]. Termenii lui Lemaître sînt însă chiar acei pe care am văzut că-i întrebuinţează Cicerone pentru definirea alegoriei şi este probabil că, alături de criticul francez, atît alţii dintre contemporanii lui nu ştiau să deosebească mai bine între cele două mijloace, deşi distincţia lor fusese cu destulă limpezime stabilită de către esteticienii idealişti. Nici F. Brunetière nu ajunge la reprezentări mai limpezi în această materie. „Simbolul, scrie el, este o ficţiune concretă... a cărui «corespondenţă» este deplină cu sentimentul sau ideea pe care o învăluie. Este o comparaţie cu doi, trei patru sau cinci termeni, dintre care poetul nu urmăreşte şi nu dezvoltă de obicei decît pe unul singur, menţinînd în chip statornic pe toate celelalte sub privirile cetitorului. Este o alegorie (sic!), dar o alegorie a cărei intenţie n-are nimic didactic, nici logic şi ale cărei felurite înţelesuri, unite sau amestecate printr-un fel de necesitate internă, se susţin şi se luminează reciproc“ [2]. Prolixitatea textului lui Brunetière provine, fără îndoială, din dificultatea lui de a lumina vechea confuzie cu alegoria.

Dacă ne orientăm acum către sferele simboliştilor, opoziţia cu alegoria este mai viu resimţită, deşi concepţia intelectuală a simbolului rezistă încă un moment. În acest înţeles scrie Albert Mockel, care are meritul de a fi adus în cercul simboliştilor cuceririle mai vechi ale idealismului german: „Alegoria ca şi simbolul exprimă abstractul prin concret. Simbolul şi alegoria sînt deopotrivă întemeiate pe analogie şi ambele conţin o imagine dezvoltată. Aş vrea însă să numesc alegorie acea operă a spiritului uman în care analogia este artificială şi extrinsecă, în timp ce simbolul este aceea în care analogia apare naturală şi intrinsecă“ [3]. Rolul simboliştilor în dezvoltarea modernă a noţiunii de simbol a fost enorm, deşi din rîndul lor n-a apărut nici un gînditor care să edifice o teorie originală. Poezia lui Bau-

---

[1] J. Lemaître, *Les Contemporains*, IV, pag. 70 urm.

[2] F. Brunetière, *L'Evolution de la poésie lyrique en France au XIX-e siècle*, t. II, pag 249—250.

[3] Alb. Mockel, *Propos de littérature*, 1894. Asupra deosebirii dintre simbol şi alegorie, vd. şi cealaltă lucrare a lui Mockel, *Un poète de l'energie : Emile Venhaeren*, 1917, pag. 103 urm.

delaire, a unui Mallarmé, Verlaine sau Rimbaud sugeră însă neapărat impresia că noua viziune nu este istovită de vechile formule ale metaforei implicite sau ale sintezei ideii cu imaginea. Baza filozofică a viziunii simboliste a fost căutată deci în afară de cercul propriu al poeților. Astfel, printre teoreticienii școlii, Tancrède de Visan a izbutit să surprindă înrudiri izbitoare între practica poeților și doctrina bergsoniană. S-a arătat de pildă că mijlocul de expresie propriu simbolismului, și anume acela care constă în a sugera stări ale eului prin aspecte ale naturii, poate fi comparat pînă la un punct cu metoda intuiției bergsoniene. Aceeași tendință, de o parte și de alta, de a pătrunde în intimitatea lucrurilor, în viața lor mai adîncă, atunci cînd le trăim ca evenimente ale eului nostru profund. Comparația felului în care natura în poezia parnasienilor cu acela pe care îl folosesc simboliștii este dintre cele mai instructive. Tancrède de Visan observă că pe cînd, pentru poetul parnasian, natura este aspect obiectiv și impersonal, o dată a eului nostru intelectual și superficial, ea este pentru simbolist eveniment adînc trăit, o experiență a eului în planul profund. „Mi se pare, scrie Tancrède de Visan, că opera simboliștilor a stat tocmai în faptul de a fi întronat un lirism al intuiției și, printr-un fel de panteism organizator, de a se fi așezat în interiorul lucrurilor, pentru a ne da o *viziune centrală* a obiectelor concepute în funcție de stările sufletești“ [1]. În același fel socotește T. de Visan că noțiunea „simbolistă“ a simbolului regăsește și formula esteticii simpatiei (Einfühlung), deși pentru aceasta din urmă lucrurile nu pot fi decît simbolurile sentimentelor pe care le proiectăm noi în ele, pe cîtă vreme, înțelese ca obiectele unei intuiții bergsoniene, ele devin simbolurile unei realități ontice, ale unei realități care se relevă, fără îndoială, eului nostru în momentele lui de viață mai adîncă, dar care nu se reduce la simplele lui elemente psihologice. În chipul acesta mi se pare că, pornind de la bergsonism, dar cu grija de a nu-l deforma prin acea înțelegere psihologistă care a fost a atîtora dintre contemporani, s-ar putea construi o nouă teorie a simbolului.

---

[1] T. de Visan, *L'Attitude du lyrisme contemporain*, 1921, pag. 453.

Oricît de deosebite ar fi teoriile despre simbol înfățișate pînă aci, o trăsătură comună le unește cu toate acestea. Fie că simbolul a fost înțeles ca elementul sensibil într-o alegorie, fie ca imanența ideii în aparență sau ca aspectul natural încărcat cu o semnificație sentimentală, în toate împrejurările teoreticienii păreau a admite propoziția că semnificația simbolului este deplină mai înainte de turnarea lui în forma simbolică și că, printr-o operație meșteșugită de analiză, el poate fi extras și izolat de acolo. Această stare de lucruri apare limpede într-o observație ca aceea a lui Alain, potrivit căreia „simbolul este pentru sentimente ceea ce alegoria este pentru cugetări“ [1]. Este evident că nici Alain nu pare a se fi eliberat de reprezentarea unui cuprins al simbolului, deplin format chiar înainte de acțiunea simbolizării. Confuzia cu alegoria, unde semnificația este în adevăr preexistentă figurației ei, se ivește astfel și în definiția lui Alain, care pare totuși a fi folosit din reflecția și practica simboliștilor. Istoria modernă a simbolului este într-acestea istoria disocierii lui de alegorie. Această disociere a încercat să se realizeze treptat, dar cu atîtea dificultăți încît confuzia a manifestat tendința să se reinstaureze, chiar atunci cînd era așteptată mai puțin.

Trebuie să considerăm deci ca cea mai temeinică încercare de înțelegere a simbolului aceea care rupe definitiv cu concepția care îl reprezintă ca învelișul unei semnificații preexistente. Noua înțelegere și-a făcut loc îndată ce s-a observat că simbolul nu este rezultatul unei acțiuni mijlocitoare a spiritului, care unește un semn cu o semnificație, ci un produs spiritual spontan, unul din modurile naturale în care se organizează datele conștiinței. Investigațiile psihanalizei asupra simbolismului visurilor au fost hotărîtoare asupra noii orientări. De asemeni, cercetările referitoare la psihologia popoarelor a trebuit să se izbească de adevărul că simbolurile care apar în miturile, arta și limba acestora nu sînt niciodată posterioare unor concepții filozofice. Generalizînd asupra acestor rezultate, un gînditor ca E. Cassirer, poate cel mai adînc cunoscător al formelor simbolice, le-a prezentat ca moduri spontane de organizare a experiențelor

[1] Alain, *Système des Beaux-Arts*, 2 ed., 1926, pag. 263, vd. și pag. 223 urm.

conştiinţei [1]. Ideea simbolului ca *semn* al unui conţinut preexistent a fost supus de Cassirer unei aspre critici. Căci, scrie Cassirer, dacă semnul n-ar fi decît repetarea unui conţinut al intuiţiei sau reprezentării, nu s-ar înţelege bine la ce bun această repetiţie şi dacă ea ar putea fi obţinută vreodată în condiţii satisfăcătoare. Cine nu vede în simbol decît reduplicarea unui original prin copia lui, nu poate ajunge decît la „un scepticism principial faţă de valoarea tuturor semnelor". În realitate, însă, semnul simbolic nu este decît unul şi acelaşi lucru cu acţiunea prin care se obţine semnificaţia realităţii. Experienţele noastre spirituale se organizează în chip firesc în simboluri de diferite categorii şi printre acestea sînt şi acelea ale artei, pe lîngă acele ale limbii, miturilor şi ale cunoştinţei teoretice. Marea revoluţie epistemologică a lui Kant a impus convingerea că spiritul nu primeşte de la realitate întipărirea înţelesului ei, ci o produce însuşi prin acţiunea lui de organizare a impresiilor. Cunoştinţa teoretică a lumii operează şi ea cu simboluri dintr-o categorie, pe lîngă care trebuie să adăugăm şi pe acele ale miturilor şi ale artei. Dar după cum simbolurile cunoştinţei teoretice nu sînt simple copii ale unui înţeles preexistent, simbolurile mitologice şi artistice nu pot avea nici ele acest caracter. Semnificaţia acestora din urmă se formează, astfel, odată cu întocmirea simbolului şi nu poate fi extrasă şi izolată din el.

Acest mod nou de a înţelege firea simbolurilor n-a rămas fără răsunet în cercurile literare. Lucrări mai recente, ca aceea pe care M. Raymond o consacră mişcării poetice contemporane, constituiesc o noţiune a simbolului literar în evident paralelism cu simbolismul visurilor şi miturilor [2]. Simbolul este deci pentru M. Raymond rezultatul „unei creaţii autonome... în care se proiectează activitatea profundă a eului". În chipul acesta simbolul „nefiind o traducere, nu poate fi nici tradus". Aşa se explică greutatea de a obţine sensul logic unic al unui simbol şi faptul că în realitate

---

[1] E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen, I. Die Sprache*, 1923, pag. 43. Vd. şi precizările lui Cassirer, în *Dritter Kongres für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bericht*, 1927, pag. 191 urm, împreună cu alte interesante contribuţii.

[2] M. Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, 1934, pag. 55 urm.

simbolul este polivalent, susceptibil de interpretări multiple, ca unul care „reprezintă o stare complexă și în proces de metamorfoză continuă". M. Raymond recunoaște că simboliștii n-au înțeles totdeauna simbolul în felul pe care îl impune perspectiva mai nouă deschisă de psihologia comparată și genetică. Ei n-au știut să renunțe totdeauna la poziția intelectualistă care asociază o imagine cu un înțeles precis, în favoarea gîndirii alogice, singura creatoare de adevărate simboluri. Noua poziție a putut fi cucerită totuși de o poezie mai nouă și cercetarea a ajuns în cele din urmă, după cum vedem, la o concepție a simbolului, în care străvechea confuzie cu alegoria pare a fi definitiv limpezită.

Dacă aruncăm acum o privire generală asupra întregii dezvoltări a problemei ajungem la constatarea că noțiunea de simbol a cunoscut soarta unei treptate dezintelectualizări, dar și a unei necontenite adînciri. Nediferențiat la început de alegorie, drept care denumea semnul care exprimă o idee, o concepție intelectuală a spiritului, simbolul a devenit, la filozofii idealiști, o modalitate nouă de relație și anume una de întrepătrundere organică între semn și idee, între aspectul particular și idee, pentru a deveni apoi natura trăită, peisagiul „stare de suflet" (după formula unui Amiel) și, în cele din urmă, eflorescența spontană a unor intuiții obținute în viața profundă a spiritului. Să adăugăm că pentru fixarea poziției poetice mai noi, nu va fi fost lipsită de interes stabilirea faptului că modul în care problema simbolului s-a dezvoltat este un nou document al acelei diminuări în încrederea pe care contemporanii o acordă liricii filozofice. Poezia nouă a pierdut cu simbolul, înțeles în chipul în care am arătat în cele din urmă, un mijloc al liricii filozofice. În momentul în care simbolul a încetat a mai fi înțeles și folosit ca semnul unei idei, ca învelișul concret al unei concepții generale, lirica de idei s-a lipsit de unul din uneltele ei cele mai vechi. Nici unul din poeții simboliști nu sînt de fapt filozofi în sensul mai vechi și mai nou care s-a dat acestei denumiri. Acesta nu înseamnă însă că simbolul în ultima lui accepție și funcțiune a încetat de a mai fi un instrument de expresie a experiențelor absolute ale spiritului. Ba chiar, abia în măsura dezintelectualizării simbolului, funcțiunea lui de organ al absolutului a devenit mai

eficientă şi mai activă. Abia cînd simbolul n-a mai urmărit să figureze o concepţie precisă, mulţumindu-se să fie un produs spontan al spiritului, forţele şi experienţele cele mai adînci ale acestuia au putut să se organizeze şi să se exprime nestînjenit. Numai cînd stratul izolator al concepţiilor intelectuale a fost îndepărtat, irupţia forţelor profunde ale spiritului s-a putut organiza în simboluri autentice. Aci trebuie căutat temeiul netăgăduitului curent de adîncire lirică pe care l-a cunoscut literatura contemporană, din momentul în care simbolismul francez a deschis drumuri noi.

IDEI NOI DESPRE SENTIMENTUL ESTETIC

Teoria simpatiei estetice străbate astăzi o criză hotărîtoare pentru întreaga orientare a disciplinei, a cărei evoluţie a dominat-o în ultima jumătate de secol. Marele ei rol istoric pare a fi în adevăr împlinit. Vechea distincţie dintre forma şi conţinutul artei care, la mijlocul veacului trecut alimenta încă polemica dintre formalişti şi idealişti, a devenit imposibilă în momentul în care noile vederi care îşi făceau loc au dovedit că simpatia estetică cu vreuna din formele naturii şi artei împrumută acestora un conţinut, şi anume propriul conţinut sufletesc al subiectului simpatetic. Dovedind astfel solidaritatea şi intima întrepătrundere a formei şi conţinutului, noua teorie făcea imposibilă distincţia lor şi anula în acest chip obiectul unei îndelungi şi sterile discuţii. Smulgînd pe de altă parte problema estetică din sfera unei filozofii speculative şi constituind-o ca un capitol al psihologiei, teoria simpatiei o încredinţa metodelor mai sigure ale acesteia din urmă şi introducea în dezbaterea ei un grad mai mare de preciziune ştiinţifică.

Pornită însă pe acest drum, estetica trebuia să ajungă a-şi pune nişte întrebări, al căror răspuns ţinteşte mai departe decît acolo unde teoria simpatiei se opreşte. O îndoială generală se ridică astăzi faţă de valoarea acestei teorii şi discuţiile în jurul ei concentrează interesul cel mai viu al esteticii contemporane. Căci, în adevăr, este simpatia estetică atitudinea cea mai potrivită în faţa artei şi a frumosului ? Dar este simpatia estetică cel puţin bine observată ? Este ea în adevăr acea contopire despre care ni se vorbeşte ? Nu există oare şi un alt gen de simpatie, care este poate tocmai acela pe care frumosul naturii şi al artei îl trezeşte ?

Nu cumva, în sfîrşit, estetica poate să depăşească limitele acelui capitol special al psihologiei, în care teoria simpatiei o închide, pentru a deveni o ştiinţă autonomă ? Toate aceste întrebări, estetica mai nouă şi le pune pentru a conchide fie la nulitatea teoriei simpatiei, fie la parţialitatea ei.

Fenomenul expresivităţii estetice, un gînditor ca Fr. Th. Vischer îl declara de-a dreptul inexplicabil, dacă nu admitem adevărul unei metafizici panteiste. Numai în ipoteza identităţii substanţiale a omului cu restul naturii, expresivitatea lucrurilor moarte devenea, pentru Vischer şi pentru unii dintre romanticii anteriori, capabilă să fie înţeleasă [1]. Progresul în sens ştiinţific pe care teoria simpatetică îl aducea într-acestea a stat tocmai în faptul de a ne fi dispensat de ipoteza panteistă, pentru a arăta că expresivitatea obiectelor estetice este un rezultat imitativ. Imitînd interior mişcările afective ale realităţii sau numai posibilităţile de mişcare închise în formele ei statice, teoria simpatiei a arătat cum conştiinţa construieşte un întreg conţinut expresiv, pe care apoi îl proiectează în sînul obiectului rece şi străin. O dificultate de neînlăturat apare însă în acest punct. Căci este limpede că nu putem vorbi de o imitaţie, decît dacă realitatea ne prezintă un model pe care să-l putem imita. Nu sîntem obligaţi atunci să admitem că lumea obiectelor eterogene posedă o expresivitate neatîrnată de noi ? Şi dacă este aşa, nu trebuie să admitem mai departe că atitudinea simpatetică, amestecînd cu eterogenul, nu face decît să diminueze autonomia acestuia din urmă, să difuzeze şi să coboare forţa şi pitorescul său ? „Marea primejdie a teoriei simpatetice, scrie în acest sens R. Hamann, este că preţuieşte prea puţin forma şi bogăţia percepţiei date în chip nemijlocit, că printr-o orientare asupra unor sentimente fără obiect comprimă înţelegerea conţinutului propriu-zis al percepţiei" [1].

S-ar spune că în prezenţa unui obiect estetic, spiritul poate să aibă două intenţii deosebite : una orientată către propriile sale afecte, cealaltă către însuşirile obiectului ca atare. Scriitorul care a disertat odată asupra obiectului : *du*

[1] Asupra panteismului lui Vischer şi a romanticilor, ca fundament al simpatiei estetice, vd. lucrarea lui P. Stern, *Einfühlung und Association in der neueren Aesthetik*, 1898, pag. 1 urm., pag. 10.

[2] R. Hamann, Aesthetik, 2 Aufl, 1919, pag. 50 urm.

plaisir de la mauvaise musique, ne-a pus în fața faptului extrem de semnificativ că la auzirea unei melodii, căreia trebuie să-i tăgăduim orice însușire artistică obiectivă, spiritul poate să se simtă invadat de o neasemănată delectare. Poezia simbolistă a speculat la rîndul ei cu o insistență oarecum exagerată motivul mizerabilei flașnete care ne trimite, din stradă, accente capabile să ne umple de anxietate și melancolie. Dar în această deplasare a atenției de la propriul nostru afect absorbant la obiectul estetic ca atare, a cărui mediocră valoare o resimțim în contrast cu marea importanță pe care afectul o capătă în conștiință, înțelegem în ce constă cele două intenții deosebite ale spiritului. Pentru a desemna situații analoage, printre care M. Geiger ar fi putut cita și pe aceasta, a întrebuințat el de curînd termenii „concentrare externă“ și „concentrare internă“ [1]. Adevărata atitudine estetică, observă Geiger, constă într-o concentrare externă, în orientarea spiritului către însușirile de structură ale obiectului estetic. Concentrarea internă, asupra propriilor afecte, ar fi mai degrabă semnul unei atitudini diletantice și fals estetice. Adevărul este că, după cum și E. Meumann a observat, evoluția interesului artistic se îndreaptă necontenit către ceea ce în artă este mai independent de subiectivitate [2], în așa fel încît artiștii, care în această evoluție ocupă etapa cea mai înaintată, nu mai arată interes decît părții tehnice a creației artistice, profesînd în același timp o neglijență superioară pentru aspectul de umanitate, capabil să fie valorificat subiectiv și care pentru profani rămîne încă elementul cel mai prețios al artei.

Înarmați cu această distincție s-ar părea că putem aprecia acum valoarea oricărei teorii de estetică. În ce privește teoria simpatetică, ne putem întreba în adevăr dacă ea stipulează concentrarea internă sau externă; dacă ea formulează atitudinea insului evoluat esteticește, sau a barbarului și diletantului? Simpatia estetică a fost definită odată de Th. Lipps drept „o plăcere de sine obiectivată“. Ceea ce proiectez în obiectul estetic este o stimulare internă care umple conștiința cu încîntarea de a se intui plină de ener

---

[1] M. Geiger, *Zugänge zur Aesthetik,* 1928, 14 urm.
[2] E. Meumann, System der Aesthetik, trad. rom. Gabrea pag. 149

gie și vitalitate [1]. Insul orientat simpatetic se găsește deci în cazul tipic al unei concentrări interne și în situația de a nesocoti tot ce alcătuiește particularitatea tehnică sau originalitatea pitorească a obiectului estetic. De aceea, poate avea dreptate R. Hamann cînd scrie că teoria simpatetică „face posibilă nu numai o muzică pentru amuzicali și o pictură pentru cecitatea formelor și culorilor, dar permite și gustului necultivat să se simtă plin de siguranță în fața unor opere dificile, cu singura condiție de a încerca un sentiment oarecare în legătură cu ele". Atitudinea simpatetică ar fi așadar cu totul neadecvată cerințelor pe care obiectul estetic ni le impune.

Dar este ea cel puțin bine observată? Psihologia mai cunoaște un caz în care obiectul extern să fie constituit printr-un act de proiecție, fără ca în această ocazie conștiința de sine să participe într-un fel oarecare. O percepție este în adevăr o sinteză de reprezentări, însoțită de actul care le localizează în spațiu. În percepția unui obiect exterior nu apare însă niciodată conștiința sau sentimentul de sine. Simpatia estetică ar fi așadar un fenomen fără nici o analogie în întreaga viață psihologică [2], pentru că obiectul percepțiunii ei pare a se constitui tocmai din asimilarea unui aspect extern cu un sentiment de sine potențat. Nu cumva atunci teoria simpatiei estetice este falsă? Aceasta este cel puțin concluzia la care ne îndreptățesc cercetările pe care M. Scheler le-a consacrat acum în urmă fenomenelor despre care ne ocupăm.

Teoria ale cărei dificultăți le arătăm aci susține în adevăr că percepția intelectuală a expresiei este un rezultat al asimilării simpatetice. Înțelegem din chipul unui semen sau dintr-o reprezentare a plasticii că o anumită dispoziție a trăsăturilor este expresia spaimei sau a deznădejdii, pentru că imitația simpatetică a acestor trăsături a produs în propria mea conștiință afectul pe care îl atribui în momentul următor modelului pe care-l am în față. Un astfel de exemplu, în stare a fi folosit deopotrivă pentru cazul simpatiei

---

[1] Th Lipps, *Grundlegung der Aesthetik*, 2 Aufl, 1914, vol. 1, pag. 96 urm. Expresia citată într-un articol din „Zukunft", 1906, ap. W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, 1908, ed. 1921, pag. 4, 8.
[2] R. Hamann, *op. cit.*, pg. 50.

ordinare și al celei estetice, presupune însă o serie de ipoteze, asupra cărora acordul nu este complet. El presupune mai întîi că simpatia anticipează percepția intelectuală a expresiei. El presupune apoi că această din urmă percepție ocolește prin conștiința de sine. Iată însă niște presupuneri care, pentru unele motive, pot fi puse la îndoială. Așa observă M. Scheler că percepția intelectuală a expresiei nu numai că nu este rezultatul simpatiei, dar este antecedentul și condiția ei. „Nu prin simpatie, scrie Scheler, dobîndesc cunoștința suferințelor altuia; ci această cunoștință trebuie să existe pentru mine sub o formă oarecare, pentru a o putea împărtăși“ [1]. Dacă percepția expresiei ar fi rezultatul simpatiei, nu s-ar înțelege cum cineva poate să perceapă expresia foamei sau a durerii în trăsăturile unui copil, fără să încerce totuși vreo compătimire pentru el. O astfel de situație se poate însă produce și ea dovedește că percepția expresiei poate exista și independent de simpatie, dacă nu chiar, după cum vrea Scheler, ca o condiție a ei.

Este adevărat apoi că intuirea unei expresii ocolește prin conștiința de sine? Intuiția expresiei este pentru Scheler tot atît de „originară și primitivă“ ca și intuiția proprietăților fizice ale materiei. „În fenomenul vizual al mîinilor împreunate, „rugăciunea“, ni se manifestă cu aceeași exactitate cu care se manifestă vizualității noastre pur fizice corpurile ca obiecte“. Există o imanență a sentimentelor în expresia lor, care face inutilă interpretarea lor prin răsunetul simpatetic pe care îl provoacă în noi. Nici „imitația“ nu poate fi o condiție a percepției unei expresii eterogene, faptele și sentimentele imitate apărînd conștiinței ca ale sale. Un individ care imită sub o influență hipnotică sau din pricina înglobării sale într-o mulțime omenească are totdeauna impresia că acționează spontan și personal. Simpatia nu implică deci, încheie Scheler, confuzia eterogenului cu propriul, sub nici una din formele presupuse. Adevărata simpatie, considerată sub latura comprehensiunii afective, implică mai degrabă menținerea distanței dintre eterogen și propriu. Întemeindu-se pe o interpretare a fenomenului percepției expresiei, care s-a dovedit falsă, teoria simpatiei estetice ar trebui să tragă

---

[1] M. Scheler, *Wesen und Formen der Sympathie,* 3 Aufl, 1926, pg. 4 urm.

consecinţele sau să se modifice în sensul criticilor înfăţişate mai sus. Aceste critici propuneau tocmai o atitudine estetică în care conştiinţa eterogeniei dintre eu şi obiectul estetic să nu dispară niciodată. Ele se ridicau împotriva acelui sentimentalism diletant, în care aţintirea asupra propriilor afecte nimiceşte orice atenţie şi inteligenţă propriu-zis artistice.

Teoria simpatiei poate fi în sfîrşit învinovăţită că menţinînd problema estetică în cadrul unui capitol al psihologiei o împiedică să se dezvolte pînă la limitele unei discipline autonome. Simpatia estetică studiază în adevăr obiectul estetic numai sub raportul răsunetului subiectiv pe care îl trezeşte. Cînd vreau să arăt însă care e natura unui fulger, observă M. Geiger, nu spun că el constă din spaima pe care o produce, atunci cînd cade lîngă cineva. Estetica psihologică încearcă însă să cuprindă firea esteticului, arătînd care sînt efectele lui. Încă din antichitate, Aristoteles definea tragicul prin spaima şi mila care provoacă purgarea sufletului de pasiuni, cînd mai just ar fi fost să arate (ceea ce de altfel face într-o măsură oarecare) care este structura desfăşurării dramatice în tragedie. Ştiinţa autonomă a esteticii va avea deci să descrie însuşirile de structură ale obiectului estetic şi varietăţile lui [1]. Se vede însă că în acest caz estetica urmează să ia o altă formă decît pe aceea psihologică, pe care teoria simpatiei estetice i-o imprimase.

Obiecţiile aduse împotriva esteticii simpatiei n-au rămas fără replică. J. Volkelt le răspunde şi schimbul de vederi care se închegează între el şi Scheler alcătuieşte o interesantă pagină a analizei moderne şi care merită să fie fixată. Volkelt se împotriveşte ideii că însuşirile obiectului estetic ar putea fi studiate şi independent de răsunetul lor subiectiv şi că prin urmare metoda psihologică s-ar opune construirii ştiinţei autonome a esteticii. „Esteticul, observă el, se împlineşte în subiect. Numai în trăirea psihologică devine el real. Obiectul estetic este numai condiţia realizării esteticului în subiect.“ Ar fi deci nepotrivit să căutăm cîmpul de cercetare al esteticii în altă parte decît în reacţiile acestuia din urmă. În procesul estetic subiectiv, Volkelt distinge pe de o parte reacţiunile sentimentale personale, acelea care rămîn pururi

---

[1] M. Geiger, *op. cit.*, pg. 141 urm.

legate de sentimentul de sine al eului, cum ar fi de pildă compătimirea pe care eroul unei drame ne-o inspiră, şi pe de altă parte sentimentele pe care le numeşte „obiective", pentru că sînt acelea pe care le atribuim acestor eroi, cum ar fi de pildă iubirea dintre Romeo şi Julieta sau gelozia lui Othello. Nu cumva atunci, se întreba Volkelt, estetica antisimpatetică înţelege să se ocupe numai de acestea din urmă, uitînd că ele sînt de fapt tot nişte reacţii sentimentale ale subiectului, atribuite obiectului artistic pe calea proiecţiei simpatetice ? Chiar dacă actul acesta rămîne inconştient, el nu este mai puţin implicat în constituirea obiectului estetic. În expresia estetică se găseşte cuprinsă impresia pe care a provocat-o. Deosebirea dintre estetica obiectivă şi subiectivă devine limpede, dacă ne gîndim că fiind deopotrivă psihologice, cea dintîi se ocupă numai de *conţinuturi*, pe cînd cea de-a doua de *acte* sau *funcţiuni* sufleteşti. Deosebirea dintre conţinuturi şi acte sau funcţiuni sufleteşti a devenit comună de cînd Bretano şi Stumpf au reintrodus-o în psihologie[1]. Obiecţii împotriva acestei clasificări n-au lipsit, dar distincţia care le separă primeşte o justificare decisivă din felul deosebit al sentimentului eului, cu care ele se însoţesc. Conţinuturile de conştiinţă sînt în adevăr însoţite de un sentiment pasiv al eului ; conştiinţa le suportă, ea nu se resimte pe sine drept cauza lor. Actele conştiinţei sînt însă însoţite de un sentiment activ al eului ; eul se simte cu ocazia lor în activitate. O percepţie de pildă este un conţinut sufletesc ; recunoaşterea este însă un act. Această deosebire o adoptă acum şi Volkelt, pentru a distribui, între termenii ei, tema deosebită a esteticii obiective şi subiective.

Un răspuns a dat Volkelt şi obiecţiilor foarte serioase ale lui Scheler. Faţă de părerea acestuia din urmă că intuiţia expresiei străine este un fapt psihologic tot atît de elementar ca şi intuiţia unei însuşiri fizice oarecare, care

[1] F. Bretano, *Psychologie vom empirischen Standounkte*, I, 1874, C. Stumpf, *Erscheinungen und psychische Funktionen in der Psychologie*, în Abhandlungen der Berliner Akademie der Wissenchaften. Deosebirea dintre „acte" şi „funcţiuni" o adoptă şi O. Külpe, *Vorlesungen über Psychologie*, op. post. 1920, pag. 128 urm.
Aceeaşi deosebire o respinge însă K. Groos, *Das Seelenleben des Kindes*, 5, Aufl., 1921, pag. 23.

n-are nevoie să ocolească prin conştiinţa de sine, Volkelt are motive pentru a susţine contrariul. În acest sens el invocă argumentul că în intuiţia expresiei conştiinţa admite şi posibilitatea de a se înşela, ceea ce ar dovedi că ea nu percepe direct, ci interpretează. Această interpretare s-ar face prin compararea conţinuturilor sufleteşti atribuite expresiei cu propriile conţinuturi sufleteşti analoge şi prin urma tocmai printr-o ocolire prin conştiinţa de sine. Părerea că expresia este obiectul unei intuiţii tot atît de originare ca şi intuiţia însuşirilor fizice i se pare lui Volkelt că se potriveşte poziţiei psihologice a omului naiv care crede că vede în adevăr în expresia unui semn al său bucuria, ruşinea, tristeţea ş.a.m.d. Tot atît de puţin justificată consideră el şi cealaltă idee a lui Scheler că intuirea sufletului propriu şi al celui străin, manifestat prin expresie, este un fapt deopotrivă de direct. În acest fel de a vedea întrezăreşte Volkelt mai degrabă o dorinţă pioasă, aspiraţia oamenilor de a nărui zidul care în realitate îi izolează şi îi închide cu tristeţe în singurătatea specificităţii lor[1].

Scheler n-a răspuns acestor observaţii, dar într-o ediţie nouă a lucrării sale a întărit cu argumente inedite părerea că percepţia expresiei este tot atît de elementară şi directă ca şi intuirea propiilor conţinuturi sufleteşti şi că aşa fiind tălmăcirea eterogenului prin propriu, punct esenţial în doctrina simpatetică, este o ipoteză eronată şi cu totul nefolositoare[2]. Proiecţia simpatetică, observă în această ordine de idei Scheler, poate cel mult explica regăsirea eului meu într-un eu exterior, dar nu şi faptul că acesta din urmă este cunoscut cu un eu deosebit de al meu. Această din urmă conştiinţă nu poate fi dată decît în mod direct şi nemijlocit. Nu este apoi adevărat că intuiţia de sine îi este conştiinţei mai familiară, aşa încît ea să nu poată ajuta la interpretarea expresiei eterogene. Copiii şi primitivii trăiesc mai degrabă în formele prestabilite ale comunităţii ; descoperirea universului lăuntric este un rezultat tardiv şi care rămîne veşnic imperfect, dacă ne gîndim la acea dificultate de a ne cunoaşte cu adevărat, care a permis adînca

---

[1] J. Volkelt *Das aesthetische Bevusstsein,* 1920, pag. 13, 20, 30, apoi pag. 137 urm.

[1] M. Scheler, *op. cit.*, pg. 273 urm.

vorbă a lui Nietzsche: „fiecare este pentru sine ființa cea mai depărtată". Nu numai, așadar, că ocolirea prin conștiința de sine nu se produce cînd e vorba de a percepe viața psihică a unui semen, dar acest drum ar fi extrem de anevoios. Conștiința alege chiar drumul invers, acela care constă din înaintarea în cunoștiința proprie, prin cunoștința altora. Și este tocmai o împrejurare de cel mai mare interes pentru estetică faptul că operele artiștilor și poeților au, între altele, tocmai funcția de a ajuta la lărgirea și adîncirea propriei conștiințe, ca unele care permit acesteia să-și anexeze treptat regiuni care mai înainte îi rămăseseră necunoscute sau obscure. „Considerată sub acest unghi, scrie Scheler, istoria artei apare ca o serie de lupte întreprinse în vederea cuceririi lumii inteligibile, exterioară și interioară, și cu intenția de a o face conceptibilă într-un chip pe care nici o altă știință nu l-ar putea ajunge".

Argumentarea lui Scheler prezintă însă pe lîngă unele lucruri bine observate cîteva dificultăți esențiale. Intuiția expresiei o consideră Scheler drept un pur fapt de cunoaștere și, din acest punct de vedere, el are dreptate să se opună teoriei asimilării simpatetice. Orice cunoștință are în adevăr forma raportului subiect-obiect; ea presupune totdeauna eterogeneitatea subiectului cunoscător față de obiectul său. Cînd această distanță imanentă actului cunoașterii dispare, conștiința tinde să se nimicească și ea. Extazul mistic este exemplul tipic pentru împrejurarea în care relația de eterogeneitate între eu și obiectul său fiind întrecută, pentru a obține perfecta lor identificare, conștiința dispare în același timp. Felicitatea misticului, întrucît este încă o stare de conștiință, este făcută numai din făgăduința contopirii cu Dumnezeu. Această contopire, odată însă produsă, conștiința misticului se stinge și el nu mai poate încerca nici beatitudinea făgăduinței supremei îmbrățișări, nici tristețea conștiinței veșnic și prin natura ei despărțită de obiectul iubirii sale. Analiza stării de spirit mistice ne dovedește că intuiția expresiei nu poate să se sprijine pe identificarea simpatetică. Aceasta din urmă ar face-o mai degrabă imposibilă.

Unde mi se pare însă că Scheler se înșeală este atunci cînd consideră acea formă a simpatiei care este intuiția expresiei drept un pur fapt de cunoaștere. Tristețea, bucuria,

deznădejdea sau reculegerea și evlavia, care se exprimă în trăsăturile cuiva, sînt conținuturi sufletești pe care nu numai le cunosc dar le și resimt. Expresia este deopotrivă obiectul unei intuiții cognitive și sentimentale. Din acest din urmă punct de vedere, intuiția expresiei trebuie să aibă și acea bază difuză de reacții fiziologice, din care se dezvoltă orice afect. Numai resimți ca un afect propriu, conținutul sufletesc manifestat în expresie devine cu adevărat limpede pînă la ultima sa adîncime. Împrejurarea a fost recunoscută de mult de o psihologie și etică populară, care cere pentru o bună cunoaștere de oameni nu numai inteligență ascuțită, dar și capacitate de emoție, ceea ce înseamnă o alcătuire a structurii nervoase destul de impresionabilă și mobilă pentru a prinde și reproduce în chip spontan reflexele în fața cărora se găsește. Dar, după cum pe de altă parte observă cu multă dreptate Scheler, această reproducere imitativă nu poate să meargă pînă la punctul completei unificări, fără primejdia de a nu mai putea vorbi propriu-zis de simpatie, aceasta presupunînd conștiința că sensul cu care simpatizez este totuși o altă ființă decît mine. Simpatia mi se pare, așadar, că păstrează situația mijlocie între completa unificare și veșnica eterogenie. Ea presupune pe oameni deosebiți, întrucît își cunosc reciproc conținuturile sufletești, și unificați, întrucît și le resimt. Întîlnirea polemică dintre Volkelt și Scheler se explică prin faptul că fiecare a considerat cîte un altul din cele două momente ale simpatiei. Observațiile lor sînt, așadar, juste dar parțiale și departe de a se exclude, ele se întregesc și se implică.

Cum este însă posibilă o asemenea sinteză de termeni, în aparență contradictorii, ne-o dovedește tocmai cazul artei, considerată ca o formă de expresivitate și ca obiect al unei simpatii întregite din dublul sentiment al identității și eterogeniei. Atitudinea potrivită în fața artei se poate considera și mai departe că este simpatia, dar o simpatie care, în conformitate cu noile cercetări, implică îndoitul moment al identității și eterogeniei. Arta pare a fi, în adevăr, obiectul unei unificări afective și a unei distanțări cognitive. Din această situație rezultă numeroase concluzii relative la natura, evoluția și tipologia sentimentului estetic. Așa de pildă distincția amintită mai sus între „concentrarea internă" a profanului și „concentrarea externă" a artistului provine din

faptul că atitudinea acestuia, în fața obiectului estetic, este foarte intelectualizată. Considerîndu-și activitatea sa ca un exercițiu profesional, artistul își înțelege opera ca un obiect al cunoașterii, în care complexitatea temei implică preocuparea de a o învinge prin procedee tehnice generale. El își localizează astfel obiectul acestei preocupări intelectuale în dimensiunea lumii externe, la acea distanță pe care cunoașterea o implică. Neavînd astfel de preocupări, profanul își apropie obiectul estetic pînă la punctul ideal al completei unificări. Pe acest drum, sentimentul estetic ia uneori formele pregătitoare ale extazului mistic, cu care în decursul istoriei doctrinelor el a fost de altfel deseori comparat.

Atitudinea sentimentală în fața artei, avînd să străbată drumul la capătul căruia se află perfecta unificare afectivă, se găsește angajată într-un proces în continuă desfășurare și care nu poate fi gata niciodată. În numele acestei atitudini, se va vorbi deci despre „adîncimea" artei, adică despre dimensiunea progresivei ei asimilări afective. Dar cum această asimilare nu poate ajunge niciodată la termenul ei, pentru că, în acest caz, obiectul estetic ar înceta să mai existe ca atare devine inteligibilă și pentru psihologie afirmația, adeseori făcută în trecut, că opera de artă posedă o adîncime inepuizabilă, universală sau infinită.

Din această îndoită atitudine posibilă se înțelege și contrastul dintre ceea ce se poate numi forma deschisă și forma închisă a artei. Căci dacă sentimentul estetic se găsește într-un proces de treptată adîncire, de necontenită asimilare afectivă, forma artei poate fi considerată ca deschisă. Analogia folosită aci vrea să spună că, în cazul acesta, arta prilejuiește un aflux necontenit de elemente personale, prin care ea devine din ce în ce mai a noastră. Dacă însă obiectul estetic rămîne despărțit de noi cu întreaga distanță care necesită cunoașterea lui, dacă el se opune astfel totalei lui asimilări afective, atunci forma lui poate fi numită închisă. Faptul că s-a cerut artei cînd să fie cît mai sugestivă, adică să permită asociații cît mai bogate și în felul acesta să se prindă prin cît mai multe fire în țesătura experienței personale, dacă în alte împrejurări i s-a cerut o organizare atît de riguroasă încît nici un element să nu poată fi clintit, dar nici adăugat armoniei ei necesare, aceste două imperative nu sînt explicabile decît prin contrastul atitudinilor.

dintre care una tinde către identificarea afectivă și cealaltă către menținerea distanței cognitive.

Teoria tipurilor estetice, simpatetic și contemplativ, așa cum a fost construită într-o serie de opere contemporane, izolează cîte unul din cele două momente ale unei atitudini estetice integrale. După ce, așadar, cercetarea modernă a sistematizat diversitățile pe care viața estetică efectivă le prezintă, progresul analizei poate dovedi acum în ce fel aceste diversități se implică. M. Geiger [1] a putut arăta astfel, cu multă dreptate, cum menținut într-o depărtare de netrecut obiectul estetic s-ar oferi unei simple și reci cunoașteri și n-ar mai putea deveni astfel prilejul unei trăiri artistice. Aceeași soartă i-ar fi rezervat însă și dacă n-ar exista decît ca eveniment al subiectivității, căci dintr-o astfel de stare sufletească ar lipsi componenta relației cu un obiect artistic și prin urmare tocmai elementul care acordă particularitatea caracteristică a sentimentelor de care ne ocupăm. Rezultatele unei astfel de analize pot corecta și felul unilateral al atitudinilor estetice afective, ajutîndu-le să integreze adevărata și completa poziție în fața artei, o poziție deopotrivă de depărtată de intelectualismul artiștilor și sentimentalitatea naivă a profanilor, făcută din ceea ce în artă ne verifică, apărîndu-ne drept cunoscut și familiar, și din ceea ce în ea ne umple cu mirarea fragedă a unor aspecte noi și nebănuite.

EMOŢIE ŞI CREAŢIE ARTISTICĂ

Homo unius libri, omul unei singure cărţi, este omul ultimei cărţi citite. Pentru că acesta este adevăratul înţeles al expresiei latineşti, ne putem da socoteală de marea vechime a constatării că în multe spirite ultima impresie literară lucrează cu o putere tiranică şi exclusivă. Dar situaţia pe care expresia latinească o caracterizează constituie în acelaşi timp şi un fel de avantaj. Atunci cînd spiritul cuiva dispune de multe modele literare, şi o lungă practică a lor i le pune oricînd şi cu înlesnire la dispoziţie, ultima carte citită, astfel încadrată, nu se mai bucură de privilegiul nici unui fel de exclusivitate, dar nici de încîntarea fanatizată care-i corespundea. Această încîntare, acest fanatism stîrnesc în multe spirite înclinarea de a face întocmai ca modelul care le-a vorbit cu atîta putere. Este firesc ca printre aceste spirite numărul cel mai mare să-l dea tineretul, oamenii care, găsindu-se la începutul educaţiei literare, în lipsa facultăţii reductive rezultînd din comparaţie, manifestă un entuziasm şi o dorinţă de a imita mai intensă. Aceasta explică pentru ce originalitatea este atît de rară în tinereţe. Puţin lucru înseamnează — observă odată R. M. Rilke — versurile scrise de timpuriu. „Ach, mit Versen ist so wenig getan wenn man sie früh schreibt!"

Dar tineretul nu este singura categorie despre care trebuie să amintim aici. Înclinaţia de a imita modelul literar care ţi-a vorbit cu un farmec nespus este desigur mult mai generală, pentru că alcătuieşte motivul psihologic al acestei literaturi, reflexivă şi lirică în acelaşi timp, care se practică în marginea artei de creaţie. Această literatură a primit numele de *impresionism*. Ea se poate defini drept

încercarea de a reface, cu mijloace și uneori cu un material propriu, fizionomia operei sub a cărei influență te găsești. După natura materialului, dar mai ales după aceea a mijloacelor, impresionistul poate ajunge să sugereze ceea ce este original, delicat sau grav, în felul său de a reflecta opera. Așa au apărut cîteva frumoase lucrări de impresionism, printre care trebuie neapărat să cităm *En marge des vieux livres* a lui Jules Lemaître sau unele pagini din *Du sang, de la mort et de la volupté* a lui Maurice Barrès, unde comentariul impresionist pornește uneori din marginea artei, alteori din marginea naturii primită ca impresie artistică. Ceea ce caracterizează pe impresioniști este că ei lucrează în temeiul unei plăceri foarte viu resimțită, pe cînd în literatura de creație, cu care subliniem contrastul, nu odată artistul își concepe tema ca pe o dificilă și obositoare problemă, pe care mai degrabă ar dori s-o înlăture.

Impresionismul literar se autorizează și de la o anumită teorie estetică. Ideea că poți ajunge să refaci fizionomia generală a unei opere afirmă că între procesul emoției și procesul creației există o identitate. Dacă insul emoționat nu s-ar simți el însuși artist, n-ar întreprinde lucrarea sa impresionistă și dacă nu s-ar simți întocmai ca artistul care l-a mișcat, n-ar mai aspira să refacă pe căile sale opera de la care a pornit. Identitatea dintre emoție și creație o găsim adeseori postulată în scrierile impresioniștilor. De aici ea a trecut și în cărțile de estetică. O întîlnim de pildă în cartea lui G. Séailles : *Essai sur le génie dans l'art,* care ne dă o bună analiză a stării de spirit impresioniste. „A iubi frumusețea, scrie Séailles, înseamnă a participa la viața geniului care a creat-o. Plăcerea estetică nu este suportată în chip pasiv ; în același timp în care o primim, ne-o și oferim. Gustul este o adevărată artă. Opera nu vorbește tuturor ; pentru mulți ea rămîne mută, ea nu e decît un obiect exterior care pătrunde în spirit fără să-l trezească. Artistul lovește în spirit ; dar el nu poate face să țîșnească, decît ceea ce spiritul conține. A te bucura înseamnă a crea ; a înțelege, înseamnă a egala ; iubirea frumuseții este un adevărat geniu." Apoi cîteva rînduri mai departe : „Nu este totul iluzie în mîndra bucurie care se amestecă cu degustarea frumuseții, în orgoliul naiv al acelora care cu atîta ușurință se cred autorii operelor pe care le admiră. Sufletul maestrului a

devenit sufletul lor ; ei se confundă, se identifică cu el ; spiritul lor este făcut din aceleaşi idei ; ei devin pentru un moment ceea ce artistul era în cele mai bune ore ale sale ; simt că se depăşesc şi se contemplă fermecaţi sub aceste trăsături eroice".

Faţă de toate acestea ce se poate observa ? O analiză atentă poate lăsa să subziste şi mai departe identificarea creaţiei cu emoţia ? Acestei întrebări vrem acum să-i răspundem.

Deosebirea dintre creaţia şi emoţia artistică este radicală. Punctul de plecare al celei dintîi este oarecum ţinta la care cea din urmă ajunge. Procedarea gîndirii pare a fi, de la un caz la altul, diametral opusă. Analiza psihologică reuşeşte să împrăştie cu oarecare uşurinţă iluzia impresionistă.

De unde pornesc artiştii în execuţia operei lor ? Multe mărturii ne îndreptăţesc să spunem că ei pornesc de la o intuiţie de totalitate a operei lor viitoare. Această intuiţie are un carcter virtual, întrucît ea pare a conţine nedezvoltaţi toţi germenii acestor opere. Într-o scrisoare, adeseori citată, Mozart ne-a lăsat un document de preţ, cînd notează : „Pot vedea totul (întreaga bucată muzicală) cu o singură aruncătură de privire a ochiului meu spiritual, aşa cum aş vedea o pictură frumoasă sau o frumoasă creatură umană. N-aud atunci opera ca o succesiune, — aceasta va veni mai tîrziu, — ci o aud oarecum întreagă şi în acelaşi timp. E o delectare minunată !" Procesul creaţiei muzicale ar fi aşadar, după Mozart, dispunerea într-o ordine succesivă a unei intuiţii existentă mai întîi în chip simultan.

Interesant este de observat că pentru a ne face să înţelegem ce este această intuiţie de totalitate, cu care procesul creaţiei debutează, Mozart se foloseşte de simboluri vizuale. La fel se exprima şi Flaubert, care, după declaraţia pe care fraţii Goncourt o consemnează în jurnalul lor, ar fi vrut să realizeze în Salammbô ceva de culoarea purpurei ; iar în Madame Bovary ceva din tonalitatea de mucegai a faunei în pivniţe. Sînt însă artişti care preferă să se exprime prin simboluri auditive. Aşa de pildă în scrisoarea pe care o adresează, la 18 martie 1796, amicului său Goethe, Schiller declară : „Percepţia mea este mai întîi fără obiect clar şi definitiv ; acesta se formează mai tîrziu. O anumită stare de suflet muzicală (eine musikalische Gemüthsstimmung) îl anticipează şi produce în mine ideea poetică. Cîteva decenii

mai tîrziu, O. Ludwig în ale sale *Studien zum eigenen Schaffen,* întrebuinţează deopotrivă simboluri muzicale şi vizuale pentru a tălmăci intuiţia lui de debut. „Procedeul meu — notează Ludwig — este acesta : o stare de spirit muzicală precedă ; aceasta se transformă într-o culoare ; apoi văd una sau mai multe figuri într-o anumită atitudine sau gesticulaţie reciprocă"...

Această intuiţie iniţială, virtuală şi simultană, a interpretat-o filozofic Richard Wagner care vorbeşte, undeva, de un anumit „punct condensat şi comprimat", din care artistul dezvoltă întreaga materie a creaţiei sale. Oricare ar fi bogăţia, variaţia şi întinderea acestei creaţii — arată Wagner — opera de artă se poate reduce la un asemenea unic punct energetic şi toată valoarea pe care o putem acorda operei stă în claritatea cu care el se impune conştiinţei noastre. H. St. Chamberlain a aplicat cu mult rod vederea wagneriană, în monografia pe care o consacră marelui compozitor.

Cu observaţiile lui Wagner ajungem însă la ceea ce constituie situaţia finală în procesul emoţiei estetice, situaţie foarte asemănătoare momentului iniţial din procesul creaţiei. Este evident că emoţia estetică nu poate debuta printr-o intuiţie totală a operei. Aceasta se întregeşte treptat şi se desăvîrşeşte la urmă. Ea se desăvîrşeşte însă în tot cazul, dacă opera se menţine într-o atmosferă unitară şi posedă o justă motivare lăuntrică. Cînd opera nu îndeplineşte aceste condiţii, impresia de totalitate devine şovăitoare şi sentimentul acesta ne îndreptăţeşte s-o condamnăm.

S-a discutat mult în vremea Renaşterii despre rangul în demnitate al fiecărei arte în parte. Interesant pentru problema noastră este felul în care Leonardo da Vinci ia atitudine faţă de problemă, întrebuinţînd criteriul gradului de intuiţie totală pe care fiecare artă îl poate oferi. Aşa afirma Leonardo da Vinci superioritatea muzicii şi a picturii asupra poeziei, ca unele ce pot mai degrabă obţine această intuiţie. Poetului îi aducea da Vinci imputarea : „che non ha potesta in un medesimo tempo di dire diverse cose". Se vede limpede însă că ceea ce îl făcea pe da Vinci să afirme superioritatea muzicii şi a picturii asupra poeziei e identificarea cu totul nelegitimă a unei simultaneităţi, temporale sau spaţiale, cu acea simultaneitate psihică, exprimabilă numai simbolic prin valori de spaţiu sau timp şi pe care o aflăm atît

la începutul procesului creator, cît şi la sfîrşitul procesului emotiv. Eroarea lui Leonardo da Vinci este în acest punct evidentă.

Dar că procesul emotiv sfîrşeşte într-o astfel de intuiţie totală, ne-o confirmă şi rezultatele mai noi ale esteticii psihologice. Astfel, pentru Lipps, dezvoltarea unui obiect estetic nu se produce printr-o circulaţie (Kommen und Gehen) de elemente, ci printr-o progresie (Hinzutreten) care oferă spiritului un *tot* în chip simultan. „De aceea, adaugă Lipps, şi succesiunea cade pentru noi sub punctul de vedere al simultaneităţii", parafrazînd şi modificînd astfel distincţia celebră pe care a făcut-o Lessing, în *Laokoon,* între artele succesive şi cele de simultaneitate.

Multă vreme după ce amintirea tuturor amănuntelor particulare ale unei opere a dispărut, stăruie în conştiinţă această intuiţie de totalitate. Ea este într-adevăr bunul pe care îl reţinem, cînd toată averea preciziunilor a dispărut. Apoi, cultura artistică este construită în mare măsură din facultatea de a avea la îndemînă o sumă de stări de spirit unitare, intensive şi virtuale, pe care le folosim prin intermediul valorilor simbolice care de traduc. Experienţa prezentă şi comună cheamă aşadar în ajutor, pentru a se exprima, o experienţă artistică trecută şi anume prin intermediul unei stări de spirit comune. Astfel Barrès, analizînd impresiile avute la Isola Bella, frumoasa insulă din lacul Maggiore, nu-şi poate interpreta mai bine sentimentul decît evocînd pînza lui Watteau, *L'embarquement pour la Cythère.* „Natura a început să semene de la o vreme cu pînzele domnului Whistler", spune în mod spiritual Oscar Wilde şi enunţă astfel cu facilitate adevărul valabil pentru toţi indivizii care văd lumea prin prisma culturii lor artistice că adeseori sentimentul nostru în faţa lucrurilor îl interpretăm prin vechile afecte stîrnite de artă.

Nu numai, aşadar, că emoţia nu repetă creaţia, dar mai degrabă cea dintîi sfîrşeşte acolo unde cea din urmă începe. Am spus că şi procedarea gîndirii este în fiecare caz cu totul alta. În adevăr, execuţia artistică dă impresia că analizează intuiţia iniţială, întrucît sarcina ei pare a se reduce la actualizarea elementelor pe care această intuiţie iniţială le cuprindea în mod virtual. Dar deasupra acestui punct va trebui să revenim. În ce priveşte însă desfăşurarea emoţiei estetice vom

spune că este sintetică. Intuiția finală este rezultatul unei creații continue. Momentele particulare ale unei opere sînt, pentru conștiința artistului, justificarea intuiției sale inițiale ; pentru noi, ele sînt obiectul unor surprize neîntrerupte.

Pornind de la intuiția inițială coloristică pe care voia s-o realizeze în Madame Bovary, Flaubert, după cum ne spun frații Goncourt, își închipui mai întîi personajul drept o femeie bătrînă, evlavioasă și pudică. Acest personaj, Flaubert l-a creat. Dar nu în Madame Bovary, ci în silueta bunei Félicité din nuvela *Un coeur simple*. Pînă atunci, Emma Bovary deveni altceva și anume provinciala romantică și nefericită pe care o cunoaștem. Intuiția inițială de la care artistul pornește, nu cuprinde așadar opera în materialitatea elementelor ei particulare, ci numai prefigurația raportului pe care aceste elemente trebuie să-l întrețină între ele, pentru ca atmosfera generală a operei să fie realizată. Dacă Flaubert a schimbat cu totul trăsăturile de caracter ale Doamnei Bovary, lucrul se datorește faptului că sentimentul său l-a instruit la timp, că noile trăsături ale personajului justifică mai bine intuiția sa inițială. În procesul creației avem, așadar, de deosebit între intuiția inițială, revelație subită și iresponsabilă, și invenția amănuntelor particulare, făcută în permanenta considerare a totalului pe care trebuie să-l justifice și care se realizează printr-un grad mai mic sau mai mare de sforțare atentivă. Atitudinea artistului este retrospectivă și se răsfrînge în conștiință ca sentimentul care întovărășește orice așteptare pe cale să se înfăptuiască. Atitudinea noastră este însă prospectivă și ea se traduce în sentimentul de încordare al unei necontenite așteptări.

Dacă emoția și creația au putut fi în adevăr asimilate, lucrul se datorește acelei vechi păreri pe care o exprima și Goethe cînd spunea că „arta se găsește în fiecare moment la scopul ei". Considerate în momentele lor particulare, creația și emoția se suprapun. Acolo unde n-ar exista această intimă corespondență, intenția creatorului ar rămînea străină persoanei care ia contact cu opera. Arta poate fi totdeauna la scopul ei ; ea nu este însă orișicînd gata. Mai aproape de adevărul lucrurilor sîntem atunci cînd o înțelegem ca pe un ciclu de mici dezvoltări parțiale. O dramă de pildă este acea lungă evoluție care pornește dintr-o situație problematică și

termină într-o soluție bine motivată. Dar o dramă se alcătuiește din scene pe care le putem resimți juste, și acestea din replici pe care le putem aprecia nimerite. Paradoxul legăturii dintre creație și emoție apare limpede dacă ne gîndim că, suprapunîndu-se în toate momentele lor particulare, ele reproduc în general un drum invers. Împrejurarea se datorește fără îndoială faptului că în dezvoltările restrînse intuiția inițială a artistului se asimilează rapid cu intuiția finală a persoanei căreia el i se adresează, pe cînd în lunga dezvoltare a operei întregi, cele două intuiții se găsesc destul de depărtate pentru a fi îndreptățiți să subliniem și opoziția dintre creație și emoție. Acum, ceea ce pare a fi spus numai despre literatură, și este evident că are valoare și pentru muzică, se potrivește desigur și pentru artele plastice. Căci întrucît și operele acestora din urmă, după cum au accentuat un Dessoir și Meumann, sînt obiectul unei percepții care se precizează și se adîncește treptat, este clar că și în cazul lor spectatorul nu cîștigă decît după o scurgere de timp oarecare intuiția de totalitate de la care și artistul plastic pornește.

Am considerat pînă acum creația și emoția ca pe două procese. Cînd aceste două procese au ajuns la termenul lor, ele ocupă punctul de vedere al unei noi comparații posibile. Nu cumva în această nouă situație sînt ele într-adevăr identice? A ne pune o asemenea chestiune, înseamnă a ne întreba în ce măsură se aseamănă sau se deosebește opera, așa cum ea apare artistului, de felul în care ea ne apare nouă. Deosebirile par a fi aici mai atenuate. Creația pentru artist a fost treptata justificare a unei intuiții inițiale. Acum cînd stă și privește în urmă, fiecare moment particular al operei sale îi apare artistului ca mai mult sau mai puțin adaptat intuiției pe care trebuia s-o justifice. Atitudinea sa este deci absolut tehnică și din ea pornesc modificările *de la dernière main* pe care artistul le aduce operei sale. Alta este situația noastră. Opera a fost pentru noi cucerirea progresivă a unei intuiții finale. Cînd ajunși acum la capăt, considerăm trecutul emoției noastre, fiecare element particular, resimțit la timpul lui ca suficient și înzestrat cu o finalitate proprie și locală, se îmbogățește cu o semnificație nouă și mai adîncă. Înțelegem mai bine pentru ce artistul a întrebuințat cutare și cutare situație sau valoare plastică sau rămînem nedumeriți de ce le-a întrebuințat tocmai pe

acelea. Emoţiei estetice primitive, la care impresionistul pare a rămîne totdeauna, i se adaugă astfel admiraţie sau îndoială în ce priveşe dibăcia artistului. Sînt unele persoane la care acest din urmă sentiment dobîndeşte preponderenţă şi atitudinea lor se apropie oarecum de aceea a artistului la sfîrşitul procesului de creaţie. Abia atitudinea despre care vorbim este aceea *critică*. A face critică înseamnă prin urmare a ocupa punctul de vedere al artistului care îşi consideră opera terminată. A face critică mai înseamnă însă a înăbuşi emoţia nudă, în avantajul comparaţiei ei cu tehnica artistului. Se vede bine acum de ce este insuficientă situaţia criticului impresionist care speră totul de la simpatia emoţionată cu opera, menită să-i deschidă şi ultima adîncime a sufletului artistului, pe cînd aceasta pare a fi numai un punct de pornire pe care selecţia tehnică trebuie să-l completeze, pentru ca sufletul artistului să-şi destăinuiască natura adevărată a proceselor care l-au cutreierat.

Analiza ne arată astfel că dacă contemplatorul, abandonat cu totul emoţiei sale, se identifică vreodată cu artistul, aceasta se petrece numai prin ceea ce în aceasta din urmă este cu totul rudimentar şi nedefinit. Orice încercare de a cuprinde mai adînc sufletul artistului trebuie să întreacă acest moment şi să înţeleagă acea specifică luptă a motivelor din sufletul său al cărei rezultat este potrivita adaptare a operei materiale la intuiţia formală din care ea decurge. Această încercare de comprehensiune nu mai este însă o emoţie, ci un act rafinat de reflecţie.

NOTE ASUPRA CUBISMULUI

Acestea nu sînt un elogiu și nu sînt o apărare a cubismului ; nu sînt nici o critică a sa în înțelesul care se dă de obicei acestui cuvînt. Cubismul există. A-l nega nu înseamnă al suprima. A-l disprețui nu înseamnă a-l întrece. Pentru că există trebuie să răspundă și unei necesități și observatorul are ocaziunea să fixeze cîteva note care pot fi interesante. „Ars longa“ a proverbului poate fi interpretată și altfel de cum e amintită acolo. Producția artistică a unei epoci întrece adeseori limita ei normală de înțelegere nu numai pentru că, după cum se spune cu oarecare emfază, încearcă o sinteză căruia numai viitorului îi este dat s-o desăvîrșească, dar uneori pentru că analizează și pune în libertate elementele unei vremi imediat anterioare, pregătind și-o înțelegere mai adîncă a trecutului. A trata cu intoleranță o mișcare artistică nouă, — fie ea excentrică sau chiar anarhică, — înseamnă a avea puțin simț pentru totalități. A-i opune o siguranță îngîmfată de principii, înseamnă a dovedi tocmai lipsa însușirii care împodobește mai mult pe filistinul culturii, lipsa prudenței. Ritmul precipitat și atitudinea extatică a profeților trebuie să ne rămînă cu toate acestea tot așa de străine. E vorba să indicăm în trăsături scurte dimensiunile ideii cubiste și s-o punem în legătură cu unele din cele ce s-au realizat sau gîndit în marginea sau înaintea ei.

*

Este în adevăr greu a vorbi despre cubism ca de o mișcare cu totul independentă. Oricît de neașteptate ar fi impresiunile pe care le primește acel ce vrea să se orienteze în pro-

ducţiunea foarte variată, foarte activă şi foarte îndrăzneaţă a acestor artişti, putinţa unei legături cu trecutul i se va prezenta întotdeauna. Cubiştii înşişi sînt departe de a se defini prin negaţie totală. Dimpotrivă, conştiinţa unei sarcini transmise istoriceşte caracterizează mentalitatea lor ca grup şi ajută la înţelegerea tendinţei generale pe care o servesc. Nevoia de a căuta motive şi justificări în trecut mi se pare de altfel o trăsătură de concepţie, comună tuturor manifestelor artistice care s-au scris vreodată. Contrastul dintre ideea „nouă" şi exemplul vechi, asocierea dintre violenţa iniţiativei şi liniştea tradiţiei, şarja împotriva „academismului" contemporan tocmai în numele acelora care păreau a fi părinţii lui legitimi, caracterizează deopotrivă toate încercările de a introduce o atitudine recentă. O poziţie disociativă vine să controleze aci contextele fixate de şcoală şi să obţină din variarea raportului elementelor un nou punct de vedere. O revoluţie artistică este rareori aşa de radicală pe cît o crede privirea alarmată a publicului contemporan ; ea este mai degrabă o încercare de a împrospăta problema eternă a artei. Şi artiştii sînt cei dintîi s-o recunoască. Nu trebuie să ne mire astfel dacă — într-un curent care şi-a făcut loc mai ales în Franţa — am văzut reprezentanţi ai unei inspiraţii foarte îndrăzneţe reclamînd moştenirea unui Cézanne sau Courbet, a unui Ingres sau El Greco, a cutărui mare maestru veneţian sau florentin. Urmărirea unei succesiuni aşa de îndepărtate ne-ar duce totuşi să rătăcim. Găsirea atîtor puncte de contact ar risca apoi să piardă din vedere ceea ce este specific şi ceea ce rămîne în definitiv de subliniat. Legătura cu trecutul cel mai apropiat este o metodă mai sigură, pentru că ea ne ajută să desprindem nu numai ceea ce este ideal-istoric, ca un element repetat la intervale mari de timp din necesitatea unui complex analog de condiţii, dar şi ceea ce este istoric-cauzativ în experienţa de artă de care ne ocupăm.

*

Împotriva tehnicii şi viziunii impresioniste care punea greutatea pe factorul „culoare", cîţiva artişti mai tineri au opus importanţa factorului „desen". Învăţătura lui Cézanne, care voia să introducă în pictură elementele de impresie ale

arhitecturii și ale modelajului s-a cristalizat în cuvinte de ordine și a devenit prima bază de tradiție a unei mișcări în dezvoltare.

Deși încă un mare colorist, maestrul de la Aix încetează de a insista asupra jocului luminos al atmosferei și asupra alternanțelor vii ale tonurilor. Servind o inspirație mai idealistă ambiția sa nu se mărginește la acea stimulare a senzoriului care, purtîndu-ne prin medii călduroase sau reci și făcîndu-ne părtași la tremurul universal al luminii, alcătuia întreaga poezie fiziologică a impresionismului. Culoarea sa folosește tonuri mai puțin variate și se adună în mase mari și în contraste epice. Umbra și lumina se distribuie în peisagiile sale după indicația unui gest larg și tinde să ne dea ideea unei acțiuni generale. O preferință vădită pentru mecanica fabuloasă a naturii, pentru energiile ei posibile sau actuale, constituie substratul religios al inspirației lui Cézanne. În locul naturii pe care impresioniștii o ofereau sufletului dornic de o senzație agreabilă și repauzantă, apare aci o natură care trebuie adorată. Valorile ei nu le va găsi omul civilizației noastre în felul său de a vedea natura : ca pe o tovarășă a clipelor de liniște sau veselie. Natura lui Cézanne este mai degrabă un complement necesar al ființei omenești, menit s-o întregească și s-o înalțe la o conștiință cosmică. Poziția aceasta proprie ființei religioase devine ea însăși motivul inspirației în acele pînze simbolice în care, om și natură găsindu-se împreună, gestul ființelor este reluat de lucruri și multiplicat în toate detaliile unui spațiu colosal. Așa, de pildă, în cunoscutele *Bacanale* unde frămîntarea personagiilor se repetă în volbura fantastică a norilor, sau în pînza *Les Baigneuses* în care grația caracteristică a trupurilor găsește un ecou în subțirimea și curbura analogă a copacilor care le protejează. Dacă impresioniștii erau mai ales lirici, Cézanne este mai ales dramatic. O acțiune este totdeauna motivul lui și pentru aceasta îi trebuie o reprezentare mai precisă a spațiului tridimensional. El reușește să întreacă astfel convențiunea vizuală care obține din descrierea în suprafață reprezentarea în spațiu și ajunge oarecum să dea un sistem de echivalențe pentru realitatea rotundă a obiectelor, pentru adîncimea lor. O problemă nouă se punea picturii care se găsea de acum în măsură să strîngă mai

de aproape legăturile cu surorile sale în plastică [1]. Printre consecințele acestei idei trebuie căutată și revoluția cubistă.

În același mod artiștii germani pun în lumină relațiunea lor cu un moment anterior el evoluției. Influența pe care a exercitat-o în ultimii douăzeci de ani opera elvețianului Hodler nu pare a fi fost de mică importanță. Dacă impresioniștii insistau asupra unității obiectelor vizibile întrucît ele nu exprimă decît grade felurite de intensitate a luminii, dacă ei le inundau în aceeași baie de raze și notau apoi puterea de răsfrîngere a fiecăruia din ele, Hodler accentuează tocmai independența obiectelor întrucît fiecare manifestă un dinamism particular. Dacă se mai poate vorbi cu toate acestea de o unitate a obiectelor, ea nu este aceea a unui mediu care le cuprinde laolaltă, ci aceea a unei legi care le comandă deopotrivă. Oricine a văzut vreo pînză de-a lui Hodler poate verifica aceste impresii. În *Wilhelm Tell*, eroul care sparge norii și iese la iveală, cu arcul în mîna stîngă, cu mîna dreaptă ridicată, amîndouă brațele deschise larg, pășind înainte și în momentul în care greutatea cade pe piciorul stîng, este strict individualizat într-un contur aproape schematic. Nici o comunicație între statura eroului și mediul ambiant; așezarea ei în spațiu și caracterizarea acestuia din urmă rămîne numai o problemă de decorațiune. Apoi, așa cum impresiunea se produce, sîntem mai puțin înclinați de a închipui continuitatea mișcării personajului în spațiu, ci îl menținem mai degrabă în această scurtă clipă de odihnă în care se exprimă, concentrîndu-se pînă la explozia apropiată, energia pe care artistul a dorit s-o glorifice. Desigur, nu este dat picturii să fixeze din mișcare decît un moment reprezentativ — și lucrul acesta a fost de multă vreme recunoscut. La Hodler însă momentul ales este mai mult *simbolic*, decît *reprezentativ*; el tinde mai puțin să integreze o evoluție unitară, cît să sugereze fondul simplu și general al unei individualități, ideea unei legi permanente a vieții. Cu drept cuvînt Fr. Burger a putut vorbi de o „teorie a cunoașterii" a lui Hodler! Ideea de

[1] Se citează expresiile proprii ale lui Cézanne: „tout dans la nature se modèle selon la sphère, le cône et le cylindre, il faut apprendre à peindre sur ces figures simples, on pourra ensuite faire tout ce qu'on voudra".

lege este factorul de unitate și în pînze de compoziție ca aceea numită : *Lupta de la Näfels*. Elementul individual este încă mai absent aici. Fizionomiile sînt acoperite de brațele care se ridică. Dar intenția care grupează în mod simetric cele cinci staturi principale și mișcările lor respective nu poate lăsa nici o îndoială. „Hodler nu descrie, spune Fr. Burger, personalități diferențiate, ci numai, prin ajutorul repetiției regulate a unui aceluiași motiv de mișcare, identitatea voinței care conduce și stăpînește pe luptători" (Cézanne und Hodler, pag. 46).

A sugera acțiunea necesară a unei legi implică, pentru reprezentarea plastică respectivă, o simplificare a contururilor ei pînă la cele mai generale dintre liniile de forță care au produs-o. Acțiunea formei este imanentă materiei, după Aristoteles. Și în realitate obiectele vii au particularitatea de a manifesta o lege așa de variată în acțiunea ei, cu puncte de sprijin așa de apropiate, răsfrîntă în zeci de componente care se concurează, se sprijină și se combat, încît întregul armonios care rezultă nu lasă să subziste nici o idee în afară de obiectul în sine. O frîngere, o particularizare așa de variată a legii unei structuri lasă impresiunea accidentului, a jocului și a libertății. În frumusețea omenească nimic nu vine să subordoneze impresia unei idei ; nici un destin nu apasă din afară și nimic nu te invită la reflecțiune. Totul își ajunge sieși ; e o faptă completă și liberă care nu cere explicația unui motiv. Am spune, dimpotrivă, că „urîtul" și „caracteristicul" sînt aparențele în fața cărora îi place filozofului să se oprească. Aci impresia atîrnă de o idee. Aparența invită la reflecțiune. În structura acestor obiecte, legea de producere respectivă schițează un traiect energic și mai simplu. Ea subțiază sau ascute toate liniile feței ca la florentinii lui Donatello sau împinge maxilarul inferior într-un prognatism monstruos ca la unii din Habsburgii spanioli. Un sens unic sau o trăsătură singulară domină aceste figuri — și ea ne vorbește de o idee care a lucrat în materie cu forța inexorabilă a unui destin.

O asemenea idee rămîne legată de o individualitate. Nu o asemenea idee și nu o lege particulară vor cubiștii să ne sugereze. În ce are ea mai general legea unei structuri este însă mecanică și forma care o manifestă mai bine este acea cristalină. Acesta este unul din postulatele cubismului care

poate fi astfel considerat ca extrema stîngă a artei de caracter.

La Hodler legea fenomenului nu este încă mecanică ; dar tendința de a reprezenta legea, adică ceea ce în individ este supraindividual, o putem întîlni de pe atunci. Împrejurarea aceasta face din *Tell* un simbol al mișcării în nemișcare. Potențialul energiei este ridicat aci pînă în pragul explozici. La cubiști orice interes este retras fenomenului ; Problema care li se pune este numai aceea a felului cum legea activează sau a activat în aparență. Lucrări ca renumita sculptură *Dansul* de Alexandru Archipenko, în care brațele și picioarele devin simple pîrghii, este montarea plastică a unei relațiuni de forțe. În *Pierrot dormind* de Hettner, nu mai este reprezentată legea în funcțiune, ci așa cum ea a lucrat pînă a învinge întreaga rezistență a materiei vii. Personajul este literalmente mineralizat ; el zace la pămînt ca o bucată de stîncă martoră a forțelor care au comprimat-o vreme îndelungată. Ovalul feței este descompus în suprafețe. Suprafețele adînci cu cele verticale completează pretutindeni o structură cristalină. Ceea ce la Cézanne rămîne încă un sistem sugestiv de echivalențe pentru realitatea spațială a obiectelor, devine aci o reprezentare hotărîtă a celor trei dimensiuni [1].

★

Metodei cubiste, pe care am caracterizat-o astfel în mod general, i se pot găsi și alte antecedente însemnate în trecutul artei. O apropiere ideal-istorică de data aceasta vine să precizeze mai de aproape atitudinea ei. S-a observat că de cîte ori între artist și natură a apărut un raport religios specific, care poate fi desemnat prin numele de „transcendență“, am avut și o artă tinzînd către o reducțiune cristalină a obiectelor reprezentate. A cere conformitatea cu na-

---

[1] O apropiere analogă între Cézanne și cubiști se poate întîlni și la criticul german Paul Fechter, *Der Expressionismus*, pag. 37—38. În aceeași ordine de idei sînt interesante de citat cuvintele cubistului Picasso : „Într-o pictură de Rafael este cu neputință de a determina cu precizie distanța de la extremitatea nasului la gură. Eu vreau să pictez portrete în care lucrul acesta să fie posibil“ (vd. și Daniel Henry, *Der Weg zum Kubismus*, München, 1920).

tura, a adora în mod exclusiv frumusețea înseamnă a rămîne numai în punctul de vedere greco-romanic. Punctul de vedere primește însă o modificare însemnată dacă ne întoarcem către producția dezvoltată în culturile asiatice sau în acelea care au suferit influența înțelegerii de viață asiatice. Lucrul a fost bine pus în lumină într-o lucrare devenită celebră : *Abstraktion und Einfühlung*[1] de Wilhelm Worringer și care face uneori impresia unui prolog la cubism.

Worringer socotește că însăși estetica modernă, aceea care a făurit noțiunea de „Einfühlung" : contopirea simpatetică cu lucrurile păstrează același exclusivism al punctului de vedere mediteranean. De el se deosebește tendința abstractivă a asiaticilor care, departe de a manifesta aceeași simpatie și pierdere în lucruri, vor mai degrabă să rețină ceea ce în ele este permanent. „În timp ce tendința simpatetică („Einfühlunsdrang"), spune Worringer, are drept condiție o fericită familiaritate panteistă între om și fenomenele lumii externe, tendința abstractivă este consecința unei mari neliniștiri a omului de către aceste fenomene și corespunde sub raportul religios unei puternice colorări transcendentale a tuturor reprezentărilor sale. Am dori să numim această stare : „spaimă spirituală de spațiu" (pag. 19—20). Ea s-ar putea compara cu acea agorafobie, frica de locurile întinse, care stăpînește în mod bolnăvicios pe unii oameni. O explicație curentă atribuie fobia piețelor unei rămășițe din faza de dezvoltare a omului, în care orientarea în spațiu era încredințată deopotrivă ochiului și pipăitului. Ridicarea pe două picioare l-a abandonat numai conducerii ochiului și lucrul acesta n-a putut merge la început fără un anumit sentiment de nesiguranță. Acest sentiment revine apoi cînd și cînd chiar dacă dezvoltarea ulterioară i-a dat, odată cu avantajul obișnuinței, siguranța superiorității sale intelectuale. În același mod, dezvoltarea raționalistă a umanității a putut reprima frica primitivă a omului, așa cum el trebuie să se fi simțit pierdut în mijlocul universului. Instinctul metafizic al popoarelor orientale s-a opus însă unei asemenea dezvoltări raționaliste și ele au continuat să resimtă relativitatea dureroasă a fenomenelor, vălul Majei aruncat peste fața adevărată a lucru-

[1] Vezi și trad. rom. Wilhelm Worringer : Abstracție și intropatie. Editura Univers, Buc., 1970 (n. ed.)

rilor. Aceea ce s-a numit: spaima spirituală de spaţiu, a stăruit şi mai departe, deşi nu în *faţa* cunoaşterii, în faţa enigmei mute a lumii, ci *deasupra* ei, deasupra enigmei socotite de acum nedezlegabile (pag. 20—21). „Chinuite de complexul confuz şi de veşnica schimbare a fenomenelor externe, continuă Worringer, popoarele acestea erau stăpînite de o mare dorinţă de linişte. Nevoia de fericire prin artă, ele nu o căutară în contopirea cu lucrurile, în trăirea fericită în ele, ci în extragerea din arbitrarul şi accidentalul lumii şi, prin apropiere de formele abstracte, în eternizarea lor şi în găsirea unui punct de odihnă din mijlocul goanei neîncetate a aparenţelor". Aşa s-a întîmplat în Egipt şi în întreaga Asie. Aşa s-a întîmplat ori de cîte ori pe cale religioasă sau altfel o concepţie orientală s-a impus în Europa — la Roma în antichitatea tîrzie, în Bizanţ etc.

Înfrăţirea cu Orientul este unul din motivele favorite ale teoriei cubiste. El există în complexul interesului pe care modernii îl acordă, de cîteva decenii, artei asiatice. Dacă însă în adevăr abstractismul unui Picasso de pildă exprimă un nou moment de dominaţie a atitudinii religioase orientale, o nevoie nouă de asceză şi un nou pesimism al cunoaşterii, rămîne numai o ipoteză. Ea poate fi supusă studiului ca un capitol curios al misticii moderne.

*

Într-un punct esenţial mi se pare că vederile lui Worringer nu se pot susţine. A face din simpatia estetică un proces limitat la înţelegerea artei greco-latine este ceea ce poate stîrni împotrivirea cea mai categorică. Dacă noţiunea de „Einfühlung" valorează ceva, e numai întrucît desemnează un mod general de apreciere a obiectelor estetice. Un mod general, şi să adăugăm îndată: un mod elementar. În faţa unor obiecte de artă de oarecare complexitate, procesul schematic al simpatiei se înfăşoară în atîtea straturi de asociaţii, pune în mişcare asemenea mase de reprezentări încît înfăţişarea sa primitivă devine de nerecunoscut.

Estetica simpatiei joacă asupra analogiei cu actorul. După ce într-o fază anterioară, filozofia artei făcuse din contemplatorul de artă o fiinţă pasivă, folosind în nemişcare avantajele unei inexplicabile stări de graţie, estetica modernă îl

prezintă, dimpotrivă, ca esențialmente activ. Asemeni cu actorul, de care un salt peste rampă îl apropie, mărginit însă la jocul în racourci al „imitației interne", el reface în sine direcția, proporțiile sau forma obiectelor ce i se oferă. În spațiul restrîns al modificărilor organice, el poate să aibă salturi svelte de curbă, ondulații nesfîrșite de valuri, ascensiuni grațioase de spirală, se poate simți vast cît o cîmpie și predominant ca un munte. Calitățile matematice ale lucrurilor se transformă în adjective morale. Totul îl stimulează la activitate și propriul lui organism devine un sistem de interpretare a lumii, un dispozitiv abil care primește impulsii și dă înapoi valori emoționale. Lumea la rîndul ei devine un prilej de imitare, o invitație la joc ; sub scoarța ei se revarsă substanța actorului, îi împrumută un sens, o însuflețește. Actor și lume se unifică astfel și realizează pentru întîia oară o conștiință care nu mai suferă presiunea și limitele unui „eu".

Simpatia estetică nu poate fi socotită ca valorînd numai pentru produsele artei greco-latine. Jocul de forțe din *Dansul* lui Archipenko nu devine o realitate estetică decît în măsura în care imitația internă îl reproduce. Numai în felul acesta se dezvoltă în noi o conștiință de mișcare și putem vorbi de dinamismul compoziției ca de o însușire estetică. Și dacă aici poate fi descoperită încă ceea ce Worringer numește „linia vieții", vom spune că însuși portretul lui Hettner nu devine o asemenea realitate decît sub condiția de a reface în noi raportul împietrit al suprafețelor sale, de a ne simți într-un fel noi înșine cristalizați.

De unde atunci deosebirea pe care Worringer credea s-o poată face între „Einfühlung" și tendința abstractivă, cînd înseși reprezentările fixate de acesta nu dobîndesc realitatea estetică decît prin mijlocirea aceluiași proces de simpatie ? De unde deosebirea dintre o frumoasă statuie grecească și unul dintre exemplarele comune artei orientale și încercării cubiste ?

K. Groos observă undeva că în „imitația internă", spectatorul de artă se comportă asemănător servitoarei care, vrînd să aranjeze obiectele de pe masă în opt colțuri, o înconjură fără a reface în mod exact conturul ei geometric. Servitoarea poate să refacă totuși acest contur cu cea mai mare îngrijire și cu o atenție deosebită pentru ritmul pașilor ei : mișcarea ei poate să dea atunci idee de imitația internă cerută în cubism.

Dar chiar dacă această imitaţie ar urmări de aproape contururile unei frumoase statui greceşti, impresia rezultată nu va fi aceea severă şi concentrată pe care o procură conştiinţa unei legi dominînd deasupra lucrurilor. Linia frumuseţii, spunea pictorul Hogarth, este serpentina şi curba ondulatorie a valurilor. Este, adică, aceea în care progresul desfăşurării de la A la B este aşa de uşor, încît urmărirea ei produce simţirea nemijlocită a spontaneităţii. Ea este produsul unei mari mulţimi de rezultante şi dă tot atît de puţin socoteală de componentele care au produs-o, după cum o bilă care ar urma-o în cădere ar fi conştientă de cauzele mecanice care o mişcă. În forma cristalină, dimpotrivă, imitaţia internă suferă o dezintegrare. Ea nu mai este un act liber fără o conştiinţă de motive ci o faptă care în dezvoltarea ei expulzează sub forma reflecţiunii cauzele care o determină. Tot astfel omul care merge sau citeşte ritmic, proiectează în afară şi menţine înaintea ochilor minţii principiul care îl comandă. Interesul pe care îl poate purta unui astfel de exerciţiu este de a se simţi în acelaşi timp actor şi spectator conştient al propriului său joc. Este secretul actorului stilist sau al preotului care oficiază, al tuturor acelora care ascultîndu-se cînd vorbesc şi privindu-se cînd se mişcă, extrag din această dedublare o îmbogăţire a senzaţiei, o conştiinţă îmbătătoare de ritmuri. Această stare a fost puţin studiată de psihologie : ea poate însă bine explică genul de satisfacţie procurat de arta abstractă a orientalilor şi de unele din produsele cubismului modern. Ea prezintă pe de altă parte avantajul de a nu restrînge, fără îndeajunsă motivare, premisele generale ale esteticii simpatiei şi de a menţine cu toate acestea însuşirile unei atitudini estetice în adevăr originale.

*

Lupta dintre estetica formei şi aceea a conţinutului, care s-a purtat cu atîta îndîrjire polemică în secolul trecut, pare a se fi decis, în exeperienţa cubistă, în favoarea celei dintîi. În teoria muzicală, un Kirchmann, şi împreună cu el toţi wagnerienii, acordau muzicii capacitatea de a exprima sentimente bine definite, conţinuturi sufleteşti foarte diferenţiate ; împotriva lor, un Hanslik nu lăsa muzicii decît putinţa de a reda dinamica sentimentelor, modalitatea şi forma lor

în durată. Sub o altă înfățișare se relua lupta dusă, mai ales în Franța, pentru o artă pură (cunoscuta „l'art pour l'art") și care menținută pînă în pragul ultimilor ani perpetua un motiv favorit al romanticilor minori, al unui Gautier sau Banville. Problema care se punea unor asemenea artiști era de a exclude din creația lor orice conținut relativ, legat de experiența și de interesele mai mult sau mai puțin particulare ale sufletului, și de a extrage din condițiunile ei formale singurul gen de satisfacție legitimat în artă. *O artă fără subiect* cerea Flaubert a cărui înclinație puristă este binecunoscută. Viitorul artei el îl vedea într-o asemenea eterizare încît creațiunea respectivă să se ție numai prin forța relațiunilor de stil, „după cum pămîntul se ține în aer fără a fi sprijinit"[1]. Așa cum estetică și artă se pot determina una pe alta, sau cum ele împreună se desfac dintr-o tendință mai generală, curentul acesta a fost încurajat. Estetica simpatiei nu cerea prezentării artistice decît valoarea unui simplu stimulent și contemplatorului de artă, o simplă atitudine imitativă. Știința părea să confirme astfel intuiția artistică și ajută la izgonirea definitivă a conținuturilor relative. Jocul nervos al dimensiunilor lineare și respirația liniștită a volumurilor păreau să constituie de aci înainte o ocaziune suficientă de artă. Impresioniștii se conformară cei dintîi, în pictură, înclinației puriste, întrucît renunțînd la compozițiunile anecdotice în atîta cinste la începutul veacului trecut și la teatralismul din pînzele romanticilor fixau ceea ce în natură este nemijlocit. Un moment elementar difuz domina atitudinea impresionistă. Simpatia estetică cerută aici nu era tocmai aceea dinamic-

[1] Întregul pasagiu foarte caracteristic sună astfel: „Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans atache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins ou le sujet serait presque invisible, si cela se peut. Les oeuvres les plus belles son celles ou il y a le moins de matière; plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparraît, plus c'est beau. Je crois que l'avenir de l'art este dans ces voies; je le vois à mesure qu'il grandit s'éthérisant tant qu'il peut... C'est pour cela qu'il n'y a ni beaux ni vilains sujets et qu'on pourrait presque établir comme axiome, en se posant au point de vue de l'art pur, qu'il n'y en a aucun, le style étant a lui tout seul une manière absolue de voir les choses" (Flaubert, *Correspondance*, II-e série. pag. 86).

imitativă preconizată în „Einfühlung“, ci mai degrabă una pe care am dori s-o numim himică, o transpunere în starea de impresionabilitate a epidermei sau retinei sub anumite condiții de temperatură sau lumină. Am văzut care a fost fapta de artă idealistă a unui Hodler sau Cézanne. Cubiștii, în sfîrșit, solicită pentru întîia oară pe contemplatorul pur activ, imitativ. Ei trag și ultimele consecințe ale ideii de artă pentru artă. Ceea ce Flaubert cerea pentru literatură și Hanslick recunoștea în muzică, cubiștii realizează în plastică. Prezentîndu-ne forme simple în diferite raporturi, ca în desemnurile unui Léger sau Picabia, ei fac apel la simpatia noastră estetică elementară. Nici unul din interesele omului social sau religios, ori în ce fel idealist sau interesat, aducînd cu sine predispozițiile unei educații sau culturi sau sensibilitățile unei clase și ale unei națiuni, nu mai vin să se amestece aci. Totul se rezolvă în ceea ce am numit o invitație la joc. Sînt rostogoliri de cercuri și împietriri de cuburi, ca în *Contrast de forme* a lui Fernand Léger, întregul comprimat în planuri verticale așa de apropiate încă el nu mai exprimă raporturi de spațiu reale, ci mai degrabă proiecțiunea unui instinct primitiv de plasticizare, de a fasona obiecte și de a gîndi proporții. E un fel de „scherzo pictural“, jocul și parodia repauzantă a facultății care face pe artist. Guillaume Apollinaire numește (în *Les Peintres Cubistes*) speța aceasta a cubismului — „orfică“ și o desemnează ca pe un „agrement estetic pur“.

Putem întrezări mai bine acum ceea ce deosebește abstractismul orientalilor de acel al modernilor de care ne ocupăm. În adevăr, un același instinct de ordine plastică determină ambele producții. Dar pe cînd la orientali era vorba de instinctul unei societăți întregi, a cărei viață în momentele marcante se desfășura după o ordine protocolară și ritmică, orfismul cubiștilor moderni corespunde numai instinctului de artă a unei elite. De aceea, în primul caz aveam de-a face cu arta unei cilivizații, pe cînd aici cu estetismul unui grup.

Se poate spune că speța aceasta, care în producția cubistă ocupă ea însăși extrema stîngă, încetează într-un fel de a mai aparține artei. În plastica tradițioanală, reacțiunea emotivă era stimulată și se contopea cu o reprezentare determinată, care avea o semnificație și pentru înțelegere, și care se găsea astfel înzestrată și cu o valoare simbolică. Reacțiu-

nea cubistă nu are nici un înțeles empiric; ea rămîne o simplă ocaziune de reacții. În satisfacția care rezultă nu mai subzistă conștiința unei relații dintre subiect și obiect — și ni se retrage ceea ce ne place să regăsim în artă: pecetea unei personalități originale care privește lumea și o influențează pe a noastră. Cubismul orfic se poate compara astfel condițiilor unei experiențe de psihologie. Nici o urmă din simpatia cu o individualitate de artist, din acel devotament caracteristic pe care spectatorul îl resimte față de artistul care este și maestrul său; din consimțămîntul încîntat la presiunea unui punct de vedere atît de productiv încît toate aspectele vieții căpătă o adîncime, o strălucire și o bogăție vie neașteptată. E vorba numai de a stîrni în noi un joc de forme și dimensiuni. Totul se mărginește în subiect și e ultima faptă a atitudinii teoretice sau creatoare care vede în artă numai emoțiunea spectatorului.

*

Cu acestea au fost indicate cele cîteva trăsături necesare pentru o orientare mai mult teoretică în producția contemporană a cubiștilor. Simmel vorbește undeva de cele trei dimensiuni ale unei idei artistice. Potrivit programului său am putea spune că în adîncimea sa sentimentală cubismul străbate pînă la tragicul forțelor impersonale ale naturii. În această direcție el are un predecesor neîntrecut în Cézanne. Urmînd exemplul acestuia, el a încercat să înfățișeze corporalitatea masivă a obiectelor pentru a ajunge apoi la sugestia forțelor care lucrează în spațiu. În înălțimea sa conceptuală, cubismul urcă pînă la ideea de necesitate și tinde să dea reprezentarea plastică a unei legi abstracte, acolo unde un Hodler nu încercase decît fixarea unui impuls viu, dar primitiv și identic în sine. În lungimea sa, fațada cubismului este concluzia finală a luptei purtate în ultimul secol sub steagul „artei pentru artă". A alege însă din toate direcțiile numai lungimea fațadei sale, ar fi desigur a-i face o nedreptate. Există ceva serios și fără îndoială legat de interesele cele mai importante ale culturii noastre în experiența atît de îndrăzneață a acestor artiști. Atitudinea filistină care acoperă sub dispreț sau ignorare ceea ce este demn de luare aminte în această experiență este cea mai puțin îndreptățită. Ana-

liza ne arată că ea nu este nici așa de radicală pe cît se crede; că ea conduce mai degrabă pînă la un mare grad de încordare cîteva din tendințele unei contemporaneități mai largi și se singularizează astfel pe o direcție, acolo unde antecesorii găsiseră încă o formulă de conciliere. De fapt, se pare că în cubism se luptă două direcții : una care năzuiește către o artă nutrită de simț religios, o alta care aspiră către un nou dorianism al formei, către o viziune mai clară în spațiu. Care din aceste curente va învinge atîrnă de evoluția ansamblului cultural, după cum el se va orienta către acea renaștere mistică de atîta vreme prevestită, sau către acel clasicism al rațiunii despre care de la un timp a început iarăși să se vorbească. În ambele cazuri i se va recunoaște cubismului ceea ce noi astăzi nu putem prețui decît în raport cu trecutul : importanța unei intervenții analitice care a liberat anumite tendințe și încercă să obțină o nouă constelație.

NOTA DESPRE LITOGRAFIA LUI ED. MUNCH: CAMERA MORTUARĂ

S-a observat în arta nouă tendința de a porni nu de la viziune, ci de la complicate conținuturi sufletești. Pentru a desemna această tendință s-a găsit numele de „expresionism", deși nu este acela care exprimă cu mai multă limpezime primatul factorului intern. Pornirea de a găsi echivalentul pentru stări complicate de suflet apropie arta plastică de poezie și prietenia care leagă astăzi pe pictori sau sculptori de poeți alcătuiește o împrejurare sugestivă pentru atmosfera în care se dezvoltă arta nouă. Prietenia dintre poeți și artiștii plastici are de fapt origine mai veche; ea vine din vremea impresionismului. Dar pe cînd rațiunile înfrățirii stăteau atunci în plasticizarea poeziei, ele decurg astăzi din poetizarea plasticii.

Împrejurarea ne-a adus să punem față în față o interesantă pagină de analiză din romanul lui Strindberg: *Axel Borg* (1890) cu litografia lui Ed. Munch: *Camera mortuară* (1896). Este foarte probabil ca suedezul Munch să fi cunoscut romanul compatriotului său Strindberg, și succesiunea în timp a operelor lor ne-ar permite să presupunem o influență a uneia asupra celeilalte. Dacă însă Munch n-a cunoscut romanul lui Strindberg, apropierea dintre litografia lui și pagina romancierului nu-și pierde din interes, pentru că ea dovedește, chiar în afară de vreo influență, un conținut romanesc într-o bucată plastică. Pentru studiul relațiilor dintre imaginația poetică și imaginația plastică documentul nu-și pierde valoarea.

Pagina lui Strindberg se găsește către începutul romanului *Axel Borg*. Eroul, salvat tocmai dintr-o furtună pe mare, este adus mai mult mort decît viu într-una din încăperile unei locuințe oficiale. Revenit la conștiință, și tremurînd

încă de frig sub păturile care i s-au aruncat deasupra, examinează camera în care se găsește. Sentimentul care se trezește în el cu această ocazie este de „opresiune". Pereții erau albi, netapetați : „abstracți ca noțiunea de Stat". Totul strict măsurat ; „impersonal, rece ca o odaie de hotel făcută nu pentru locuință, ci pentru adăpost". În mijlocul acestui alb mortuar, mai multe mobile de culoare închisă. Afară de o masă rotundă, cîteva scaune cu spătar înalt șchiopătînd pe trei picioare. Lui Borg i se pare că tot mobilierul acesta nu este făcut pentru a-și îndeplini menirea, anume „de a invita la odihnă și confort". În curînd este transportat în altă odaie. Aceiași pereți albi ca și dincolo ; același mobilier sumar și inconfortabil. Se adaugă numai amănuntul pardoselei, „liniată ca o carte de conturi". Toată înconjurimea îndeamnă fantezia „să cheme fețe întunecoase sau luminate, numai ca să iasă din nimic". „Nimicul alb, fără formă, fără culoare, din varul pereților, stîrnea o pornire de a fantaza, pe care grota sau umbrarul sălbaticului n-au stîrnit-o niciodată, de care pădurea cu mereu schimbătoarele sale culori și mișcătoare conturuuri te puteau face să te scutești". În același timp ar vrea parcă să picteze pereții „cu însorite peisagii de palmieri și papagali", să întindă un covor persan de-a lungul odăii etc. Obsesia devine atît de puternică încît nu-și găsește liniște pînă cînd nu umple, a doua zi, tot spațiul acesta înghețat cu obiectele familiare pe care le adusese cu sine. Odaia aceasta îi dă lui Borg simțămîntul că se găsește într-un fel de mediu extranatural. „Cînd intră în camera pe jumătate goală, care răsună de ecoul pașilor lui, se simți prizonier. Dreptunghiurile și pătratele albe care închideau odaia, în care de aci înainte trebuia să trăiască, îi vorbeau de mîinile unor ființe omenești inferioare, care nu se îndeletniceau decît cu formele simple ale naturii anorganice. Se găsea închis într-un cristal, într-un hexaedru sau ceva asemănător. Liniile drepte, suprafețele egale îi împărțeau cugetările în quadrate, îi liniau sufletul, îl simplificau purtîndu-l de la libertatea vieții organice către formele abstracte : bogata vegetație de pădure a creierului său cu variatele-i senzații era condusă înapoi către primele încercări de ordine ale naturii".

Și acum litografia lui Munch. Pe cînd era copil, tuberculoza produsese o catostrofă în familia pictorului. Sora lui murise de pe urma acestei boli. La acest îndepărtat și du-

reros eveniment se gîndește, desigur, Munch cînd lucrează la *Camera mortuară*. În băiatul care iese prin stînga e probabil că pictorul se înfățișează pe sine. Citirea paginii lui Strindberg îi dă poate îndemnul să-și concentreze sentimentul în acea stranie viziune care ne uimește astăzi. Patosul sinistru care străbate compoziția firește că pictorul l-a împrumutat propriei lui experiențe. Comentariul sufletesc al încăperii și unele amănunte concrete coincid însă în mod sugestiv cu pagina lui Strindberg.

Camera mortuară a lui Munch cheamă în noi același sentiment de spațialitate abstractă de care vorbește Strindberg. Impresia aceasta este determinată de peretele alb din fund și de lunga perspectivă a pardoselei liniată, întocmai ca în însemnarea romanului, ca o „carte de conturi". Odaia este aproape goală. Afară de patul și masa de noapte din fund, un singur scaun negru căruia nu-i lipsește nici spătarul înalt de care se vorbea mai sus. Scaunul pe care stă personajul din primul plan se pierde în masa neagră a personajului care stă în planul următor. Impresie de inconfortabil. Spațiul rece și incolor al încăperii își găsește complementul în negru masat continuu de la personajul din primul plan la tăblia din fund a patului, ca și în grupul ceva mai rar din dreapta. Alternanța aceasta de alb și negru este a unei închipuiri care analizează realitatea și reține din ea numai două note elementare cu vuet monoton și obositor. Și pentru ca orice impresie de viață și viabil să fie eliminată, personajul care stă în picioare aproape de marginea scenei a încremenit într-o poză hieratică. Moartea găsește, în sfîrșit, o expresie simbolică în bătrînul din grupul din dreapta — poate medicul care a constatat decesul — al cărui cap este ușor stilizat în craniu de mort. Numai băiatul care dă să iasă prin stînga, cu brațele ridicate, capul puțin aplecat, piciorul îndoit în pășire, adună o rămășiță din vitalitatea izgonită a întregului. Dar în această singură figură realistă se înfățișează artistul pe cînd era copil ; martorul îndurerat cu lungă amintire.

Să ne gîndim la înfățișarea unei alte camere mortuare. Aceasta din urmă datorită maestrului problematic din veacul al XVI-lea care a pictat *Moartea Mariei* (Pinacoteca din München). Este tocmai momentul cînd Fecioara și-a dat sufletul. Catastrofa pricinuește o violentă mișcare în grupul

care o înconjoară : brațele ridicate sau care se împreună a rugăciune, genunchi care se apleacă, hohotiri de plîns. Evenimentul morții provoacă o puternică revărsare de pasiuni vii. Ce deosebită este descrierea morții la Munch ! Moartea nu este concepută aici ca o întîmplare inserată în țesătura vieții rudelor sau a celor care stăteau de aproape mortului. Moartea o concepe Munch ca pe o enigmă înfricoșătoare la privirea căreia a împietrit — ca la privirea Meduzei — personajul feminin pe care-l vedem din față. Pentru maestrul din veacul al XVI-lea problema artistică era înfățișarea mișcării grupului care o înconjoară pe Maria. Prin simpatie cu aceste mișcări ajungem la conținutul durerii care zbuciummă pe cei de față, nu la sentimentul propriu-zis al morții. Moartea stă la pictorul morții Mariei în afară de descrierea artistică ; ea o determină în mod exterior fără să se întrupeze în conținutul ei. Nimic misterios sau supranatural. Personajele care se agită pe scenă sînt mișcate de o forță absolută care nu se realizează deplin în conștiința lor. Munch însă năzuiește să exprime misterul morții. El vrea un conținut absolut, un sentiment metafizic, în felul în care pînă acum numai muzica și poezia au încercat să-l exprime. Și pentru aceasta el n-are ce face cu oamenii reali și cu gesturile pasiunilor lor relative. Oamenii sînt tratați ca valori simbolice. Și îi trebuia un element încă mai subtil. Acesta este spațiul căscător al odăii pe care îl resimțim identic cu nimicul morții. Din oroarea acestei obsesii ieșim cu aceeași nostalgie către lumea vie a formelor și culorilor, ca și eroul lui Strindberg.

EXPRESIONISMUL

În corespondenţa sa, pictorul Van Gogh lămureşte astfel unui prieten unele din tainele tehnicii şi inspiraţiei sale. Expresionismul n-apăruse încă — cel puţin ca termen şi ca tendinţă raţionată — dar cuvintele lui Van Gogh, un iniţiator, fixau încă de atunci o nouă atitudine. Aceasta trebuia să se opună impresionismului... Sînt ciudate disputele acestea de cuvinte. Ciudate şi inutile. Ele nasc probleme inexistente şi se menţin numai în marginea producţiei. Ceea ce nu pot face însă teoreticienii de cenaclu, rezolvă dintr-odată gestul unui adevărat artist. După mai multe pagini de discuţii şi teorii, Van Gogh notează în corespondenţa sa următoarele rînduri delicate :

„Să lăsăm deoparte teoriile ; vreau mai bine să-ţi lămuresc printr-un exemplu ceea ce cred în această privinţă. Gîndeşte-te numai : pictez acum portretul unui artist care mi-e prieten : un artist care visează visuri mari, care lucrează după cum privighetoarea cîntă, pentru că aşa e natura sa. Omul ăsta trebuie să fie blond. Toată iubirea pe care o simt pentru el, trebuie s-o pictez în această pînză. Mai întîi desemnez cît mai credincios cu putinţă şi aceasta nu e decît începutul. Apoi încep să colorez, voit. Exagerez blondul părului ; iau orange, chrom şi galben de lămîie. Înapoia capului — în locul banalului zid de odaie — pictez Infinitul. Fac un fond simplu din cel mai curat albastru, de cea mai mare concentrare posibilă. Prin această împreunare de culori, capul cel blond pe albastrul bogat al fondului, impresionează tainic ca o stea în adîncul Eter".

Mărturia pictorului e luminoasă. Ea e şi utilă ; simţim imediat unde se va da lupta. Impresionismul solicitase de

la pictor o nemijlocită atenție pentru senzație, simplitatea spiritului și gustul vieții prinsă la izvor. Așadar, în priveliștea naturii, în portret, să nu mai prelungim impresiile dincolo de limita actualității lor, pentru a le preface în perfecte și încremenite forme academice, să nu mai compunem, să nu mai povestim, să evităm poza, să ne lăsăm de alegorii...

A fost o frumoasă epocă pentru pictură, vremea în care Manet, Renoir, Van Gogh înșuși au creat arta aceasta lipsită de orice emfază, simplă, călduroasă și intimă. Mai tîrziu li s-a imputat impresioniștilor înclinarea de a reduce omul la „o simplă retină". Expresionismul trebuia să-l reintegreze în demnitatea și spiritualitatea sa. E una din ideile ieșite din disputa cuvintelor. În realitate, rareori, mai mult ca în vremea impresioniștilor, pictura a fost într-atîta însuflețită de un lirism fraged și nefalsificat. A înainta cu naivitate în mijlocul naturii, a te minuna de albastrul alburiu al cerului, de tremurul luminii deasupra pietrelor, de aurul topit în fiecare picătură de văzduh și în imensitatea spațiului întreg — nu e aceasta forma cea mai pură a lirismului ? Senzațiile nu pătrund în conștiința noastră reci, informative, dar se difuzează, își întovărășesc energiile și langoarea trupului nostru, ceva din lenea, din visarea, din revolta lui, și în jurul acestui moment — care pentru o conștiință mărginită, incapabilă de a conduce impresiunea în adîncimi, rămîne o simplă senzație, rece, informativă — el revarsă o lavă ferbinte de voluptăți, de melancolii și de aspirații.

Aceasta era impresionismul. Numai că puterea și lărgimea lui se găseau mărginite. Niciodată el n-a putut depăși grațiosul. Sentimentul tragic, viața adîncă a personalității îi erau interzise. Nu e suficient de a prinde ecoul senzației în organism ; e necesar de a-l însoți cu toate rezervele sufletului. Senzația trebuia să devină o ocaziune de credință, de idealism. Și aceasta e tocmai expresionismul. Tehnica intimă a creației expresioniste se modifică în consecință.

Pe la 1890, Alois Riegl profesa la Viena o nouă doctrină. Semper, marele arhitect, fixase în studiile lui, ca factor în evoluția stilurilor artistice, materialul, tehnica, scopul practic al creației de artă. Și împotriva lui Semper, Alois Riegl se ridică. Material, tehnică și scop, el le denunță ca pe niște elemente negative, ca pe un coeficient de fricțiune

(Reibungskoeffizient) pus în calea liberei expansiuni a creatorului. Ceea ce însă determină în adevăr apariția stilurilor e o anumită *voință de artă* (das Kunstwollen) sigură și conștientă de scop. Artistul, acest suflet original, ia cunoștință de noua sa atitudine și cu o voință perfectă îi acordă o expresiune.

De teoriile lui Alois Riegl, expresioniștii și-au adus aminte.

Rîndurile lui Van Gogh, pline de o așa de delicată poezie, au fost și ele amintite în timpul din urmă. Însuflețit de o intențiune îndrăzneață, Van Gogh scrie : „Toată iubirea pe care o simt pentru acest om, trebuie s-o pictez în pînza mea". Pentru întîia oară un picior își propunea să-și picteze iubirea. Neapărat, totdeauna artiștii au găsit în preferințele inimii lor secretul acelui farmec comunicabil în care viziunile lor se înfășoară și dobîndesc plasticitatea și căldura vieții. Pentru întîia oară însă accentul cade hotărît pe acest factor intern. Pictorul ia, astfel, conștientă stăpînire de sentimentul său și expresiunea sa se resimte. Ea e voluntară, crescută prin fermentul reflecțiunii, simbolică. Capul prins în aureola blondă a părului și detașat pe albastrul concentrat al fondului apare ca o stea pierdută în Eterul adînc.

Van Gogh e socotit astăzi ca un adevărat precursor. În vremea lui însă, el era numărat printre impresioniști... Și lucrul nu e de mirare. În această comunicație dintre impresiune și sentiment, accentul poate cădea pe cea dintîi sau pe cel de-al doilea. În primul caz, sentimentul cedează și, împiedicat să se dezvolte, el rămîne în grațios ; pe cîtă vreme, sporit prin resursele unei voințe conștiente, el acoperă impresia și o proiectează în spațiul altor valori. Deosebirea e aci în această mai mare vigoare a temperamentului, în această conștiință mai puternică, în ceea ce temperament și conștiință pot condiționa laolaltă. Deosebirea cealaltă, din termeni, e cu mult mai aparentă. Opoziția : impresie — expresie, a vrut să creeze sugestiunea unei revoluțiuni neașteptate. Iar acesta e punctul de vedere și preferința teoreticienilor ; nu însă și cuvîntul artiștilor care, ca Van Gogh, au găsit expresionismul printre consecințele ideii impresioniste.

În adevăr, apropierea nu poate scăpa nimănui.

Vina adusă impresioniştilor de a reduce omul la „o simplă retină" s-a dovedit neîntemeiată. Senzaţia acestora nu e rece, informativă — dar caldă şi personală. Faţă de academismul înaintaşilor, impresioniştii au păşit în intimitatea conştiinţei, printre puterile proprii de iluziune şi prefacere a lumii. Expresionismul nu afirmă altceva. „Arta este dare, nu redare" (Kunst ist Gabe, nicht Wiedergabe) spune Herwarth Walden ; şi cuvîntul său a devenit deviză.

Ideile artei lor, expresioniştii le-au dus încă mai departe. Dacă, în adevăr, arta este *dare*, liberă expresie a unei înclinaţii adînci şi personale, artistul nu are a se mai preocupa de nici o asemănare cu natura, el nu va mai folosi nici chiar elementele acesteia ; ci, cu totul neatîrnat, ascultînd numai glasul inspiraţiei sale, el va organiza expresiunea din materialul ce-i stă la îndemînă, din forme şi culori. Voinţa de artă a lui Alois Riegl devine de data aceasta un *instinct artistic*. Pictorul va fixa pe pînză numai stări sufleteşti ; stări sufleteşti pure, fără ocaziunea unui aspect exterior... Forţa lăuntrică de organizare a acestora va chema de la sine elementele şi le va îmbina pentru a produce lucruri noi, noi asociaţii de culori, noi expresii. E felul extrem, absolut şi eroic al expresionismului.

Ne place să amintim cu prilejul acesta numele lui Fr. Burger, fost profesor la München, şi unul din cei mai inspiraţi teoreticieni ai artei noi în Germania. Burger era şi pictor ; şi opera sa e una din mărturiile cele mai călduroase ale tendinţei eroice din arta modernă. Ultima sa carte, *Einführung in die moderne Kunst*, Burger o scrie aproape în întregime în vremea războiului şi o termină în faţa Verdunului unde, cîteva zile mai tîrziu, lovit de un glonte, moare.

Pentru Burger, stilul nu este nici productul apărut la întîlnirea cîtorva influenţe materiale, ca la Semper, nu este nici expresiunea voinţei de artă a lui Riegl, el este „expresiunea unui destin, un principiu ordonator în a cărui eternă metamorfoză se manifestă dezvoltarea spiritului uman" (p. II). E un fel al hegelianismului. Burger alcătuieşte o sinteză a artei europene, explicînd, la fiecare moment, prin toate tendinţele culturii. Timpului nostru îi era rezervată gloria asaltului suprem pentru cucerirea celei mai înalte spiritualităţi : „Copiilor unor timpuri viitoare li se va povesti

în basme, pentru semnificarea și esența prezentului, despre un neam de oameni care voi să se ridice deasupra cerului și pămîntului...". Atunci războiul izbucni și împrejurările solicitară încă mai puternic misticismul lui Burger. Corespondența pe care o întreține cu soția sa e confesiunea prelungită a acestei naturi foarte cultivate, foarte serioase și deosebit înzestrată cu gustul emoțiilor filozofice. În apropierea primejdiilor, Burger se complace în a trata îndelung entuziasmele sale: „Niciodată n-am simțit mai puternic în jurul meu (ca acum) enigmaticul suflu al vieții. Lucrurile apar la suprafață dintr-o nesfîrșit de îndepărtată umbră, mă cheamă și iar dispar și eu însumi mă simt ca o parte mică, dar pe care o înțeleg, dintr-un neînțeles ale cărui granițe le caut". În vremea aceasta însă moare unul din cei mai dragi prieteni — și Burger, pregătit printr-o stăruitoare educație mistică — suferă clipa revelațiunii. Moartea lui Marc îi dă lui Burger prilejul de a simți marele mister de lumină și liberare al despărțirii de trup. E bucuria cutremurătoare a furtunilor ce pustiesc pămîntul, dar care, sus, sînt unda liniștită și largă în limpedele Eter. E înfricoșata revărsare de lumină... În trepidația universală a începuturilor se desfac lumile... În acest moment pictă Burger pînza: *Se făcu lumină* — pictată în ziua morții lui Marc, urmînd voința spiritului său.

Aproape de colțul stîng al pînzei țîșnește un con de lumină galbenă care își degradează ușor tonalitatea pentru a se converti sau suprapune brusc și în toate direcțiunile în poliedri masivi de verde, albastru, portocaliu și roșu — pînă în partea dreaptă a pînzei unde nasc și se rostogolesc, cu un contur discret, sfere de nuanțe și lumini deosebite.

Nici o putință de raportare la natură într-o asemenea pînză. O simplă inspirație internă care organizează o gamă de culori. Pînza lui Burger exprimă foarte bine această latură înaintată a expresionismului, care cere o *pictură absolută*; o pictură care prin lipsa oricărei contingențe, prin exprimarea directă a sentimentului, prin indiferența materialului, să egaleze toate posibilitățile muzicii. *Pictură și Muzică* e ultima apropiere în criza universală a sistemului artelor.

Nu trebuie uitat că expresionismul e mai ales o mişcare germană. În vreme ce futurismul şi cubismul, curente înrudite, rămîneau în Italia şi Franţa, într-o periferie de extravaganţă. Expresionismul german dobîndi o situaţie centrală de unde difuziunea se operează în domeniul tuturor artelor. Astăzi, în Germania, nu numai pictura şi sculptura — cu Oskar Kokoschka, Kandinsky, Emil Nolde, Franz Marc, Pechstein, Lembruck, Barlach ş. a. — au devenit expresioniste, dar şi muzica, teatrul şi poezia urmează aceeaşi cale. E o mişcare generoasă şi amplă. Şi, desigur, una din manifestările cele mai însemnate în cultura idealistă a timpului.

DISPARIȚIA ARTEI

S-a produs și această ciudată părere că zilele artei, în civilizația noastră, sînt numărate și că despre destinul ei viitor nu se poate spune altceva decît că este sortită unei apropiate pieiri. Chiar vestitorul sumbru al apusului culturii occidentale, germanul Oswald Spengler, sfătuind pe tinerii din generația noastră să nu-și mai piardă timpul cu poezia lirică sau cu teoria cunoașterii, ci să se ocupe mai bine cu industrie, comerț, navigație și colonii, își motivează îndemnul cu părerea că de aci înainte orice faptă de seamă a spiritului este interzisă civilizației noastre. Cum însă această luptă cu spiritul teoretic, Spengler o desfășură într-o cuprinzătoare carte de teorii, s-a produs împrejurarea pentru care un intelectualist poate să aibă și zădărnicia să se felicite că, departe de a abate pe cineva de la teorii, atacul lui Spengler a sporit numărul lor. Dacă totuși se găsesc destui oameni în epoca noastră (ba chiar atît de mulți încît a dori înmulțirea lor înseamnă a înfrunta primejdia excesului) pentru care lucrul de căpetenie al vieții este acțiunea și voluptatea, aceștia nu vor căuta în cartea lui Spengler un îndemn care le-ar fi lipsit mai înainte ci vor căpăta numai o luxoasă conștiință de sine și vor avea poate ocazia să observe că uneori inteligența nu face decît să dubleze sensul imanent al vieții.

Revenind la cazul special al artei, vom spune că prevestiri ca acelea despre dispariția ei nu sînt de loc lucruri noi pentru cine cunoaște dezvoltarea ideilor privitoare la artă și frumos în ultimul secol. Despre decadența artei s-a vorbit de îndată ce, odată cu apariția romantismului, arta începuse să devie altceva decît fusese mai înainte. Au fost și roman-

tici care socoteau că reforma în numele căreia vorbeau, cu un simţ al solidarităţii de epocă pentru care alt exemplu mai caracteristic nu avem, că această reformă înseamnează tocmai o renaştere a artei ; ba au fost unii pentru care arta cea nouă părea să-şi fi lărgit limitele în aşa fel încît tot Universul spiritual se lăsa adăpostit în lăuntru-i ca într-un receptacol cuprinzător. În această vreme, s-a reluat problema dificilă a relaţiilor în care arta stă cu religia şi cu filozofia ; dacă anume arta prilejuieşte numai o cunoştinţă şovăielnică a adevărului pe care limpede îl lămureşte abia filozofia sau dacă, dimpotrivă, arta întrupează o cunoştinţă cu mult mai perfectă decît aceea la care filozofia a putut vreodată ajunge şi care coincide cu conţinutul transcendent al religiei. În această vreme se produseră afirmaţii din acelea pe care cu greutate un modern le-ar mai iscăli astăzi sau, dacă ar face-o, ar dovedi că stă în afară de cultura timpului şi că este sau un îndărătnic sau propriu-zis un incult, superbele şi demodatele afirmaţii că „universul este o operă de artă", că „arta este întruparea Divinităţii" şi că estetica este „psihologia artistului divin". Heralzi vestitori că sfîrşitul artei este apropiat se ridicară între acestea chiar dintre gînditorii pentru care arta era o valoare completă, capabilă să îndestuleze spiritul. Pentru că arta cea nouă devenise şi religie şi filozofie, ea înceta să mai fie ceva pe seama sa ; lărgindu-şi graniţele, ea îşi pierdea de fapt individualitatea ; capabilă să cuprindă totul, se îneca în acest tot... Acestea erau cel puţin motivele prevestirii unui Hegel. În sforţarea neobosită a Spiritului absolut de a se cuprinde pe sine, filozoful german arăta că romantismul dusese lucrurile atît de departe încît formele sensibile, care îi stau artei la dispoziţie, nu mai pot cuprinde acest infinit conţinut ; ele se sparg şi se împrăştie sub puterea presiunii interioare, lăsînd Spiritului absolut năzuinţa de a se cunoaşte în forma purei spiritualităţi. Filozofia urma deci să ocupe locul pe care arta îl deţinuse, nu fără cinste, dar cu mijloace insuficiente.

Dar despre perspectiva dispariţiei artei s-au mai dat şi alte motive şi uneori motive opuse acelora pe care tocmai le-am remarcat. Romantismul, care pe culmea dezvoltării sale simţea că moare artisticeşte din prea-plinătate, căpătă de îndată ce creditul său fu cu mult scoborît în lume simţirea că fără îndoială se va prăpădi. Simţind mai întîi că se îneacă

în propria-i totalitate, veni în curînd vremea ca ultimii reprezentanți ai acestei arte romantice să regrete timpurile unei străluciri trecute. A fost anume o epocă în care romantismul încă nu dispăruse, în care naturalismul se născuse și în această perioadă de timp care amesteca spiritul religios al începutului de veac cu spiritul laic al prezentului, arta trecu printr-o nouă criză sguduitoare. Reprezentant al acestui moment a fost Frederic Nietzsche. Lui îi datorim observația că arta vremii (este vorba de epoca de la 1870-1880) a pierdut legătura cu subconștientul metafizic al vieții, că un rece intelectualism o străbate ca o otravă nimicitoare și că în ruina generală a sentimentului religios nu-i mai este cu putință artei să se înalțe ca o floare proaspătă, hrănită din puterile adîncului. Speranțele lui Nietzsche se îndreptau deci către o renaștere a fanteziei mitice. Drama muzicală a lui Wagner îi păru un moment că realizează aceste speranțe.

Drumurile se deschiseră de fapt către alte ținte și Nietzsche mai avea timpul să asiste și la culminarea naturalismului. Dar noua disciplină, care stăpîni literatura la sfîrșitul veacului trecut, fu aceea care lucra abia cu toată strășnicia la disoluția conceptului tradițional al artei. Aceasă lucrare, naturaliștii o considerau ca fatală, n-o priveau însă cu melancolie ci cu sentimentul că sînt organele unui progres binefăcător. Și pentru naturaliști arta era o etapă premergătoare a unei conștiințe care se desăvîrșește în știință. Am spus în știință, iar nu în filozofie, pentru că noua ambiție de cunoaștere a timpului avea în vedere planul fenomenelor, iar nu categoria suprasensibilului. Pentru că cunoștința se îndreaptă într-acolo, arta care este unul dintre instrumentele ei particulare urmează să se transforme în știință. Se știe apoi ce speranțe legau naturaliștii de știință, pentru îmbunătățirea condițiilor de viață ale omenirii și prin urmare ce rol binefăcător îi revine și artei. Acesta era punctul de vedere al unui Zola.

De ce ar mai năzui arta, literatura modernă să fie altceva decît știință, cînd gîndirea contemporană nu mai poate funcționa altfel decît abstract, cînd se pare că darul viziunii interioare care, în alte timpuri, asocia cu fiecare noțiune un substrat sensibil, este interzis de aici înainte omenirii pentru

totdeauna ? Cu prilejul analizei pe care o consacra artei la greci și în Renaștere, Taine sublinia acest proces de treptată sărăcire senzorială a gîndirii noastre și subînțelegea astfel un alt motiv pentru care arta trebuie să dispară.

În sfîrșit orientarea fundamentală a civilizației noastre a fost și ea învinovățită. Pentru englezul John Ruskin, progresele civilizației noastre materiale conțin în germene și principiul decadenței iminente a artei. O umanitate frumoasă, o lume armonică trăind în cercul unor pașnice tradiții și a unei naturi fermecătoare erau pentru Ruskin condițiile dezvoltării artei în trecut. Industrialismul modern distruge însă toate aceste fericite conjuncturi. Munca în fabrici, a bărbaților, femeilor și copiilor aduce în mod vizibil urîțirea rasei. Lupta aprigă pentru acumularea capitalului obosește, mai mult : secătuiește și trivializează sufletele care pierd astfel orice energie admirativă pentru frumusețile naturii și ale artei. Obiectul industrial înlocuiește pretutindeni frumosul obiect produs de vechile industrii casnice. Drumul de fier care străbate cîmpiile, dealurile și munții noștri, urîtele clădiri industriale care se ridică în locurile cele mai grațioase ale firii, toate acestea corup în tot locul armonia nativă a peisagiului. Cum mai este posibilă așadar arta ? Cel puțin dacă suma totală a fericirii în omenire s-ar găsi sporită. Dar nici atît. Fecunditatea banului o numește Ruskin „execrabilă". Aglomerarea capitalurilor particulare și mărirea avuțiilor statului provoacă în mod direct nenorocirea maselor muncitorești. Statul se îmbogățește — să zicem — din monopolul alcoolului, capitalurile se măresc în raport direct cu intensitatea muncii în fabrici, dar o umanitate intoxicată de alcool, secătuită de o muncă silnică de 12 ore pe zi, lipsită brusc de muncă atunci cînd supraproducția închide porțile fabricilor, este o umanitate degenerată, surmenată fizic și chinuită moralicește de spectrul foamei. Și astfel pentru că urîțenia lumii moderne stă alături de mizeria ei — ambele efecte decurgînd, deopotrivă din aceleași cauze — Ruskin crede că reinstaurarea condițiilor care asigură frumusețea ar atrage și sporirea bunei stări generale. Aci stă principiul acelor vaste proiecte de reformă pe care Ruskin credea să le poată realiza chiar în contra tuturor tendințelor timpului.

*

La toate aceste critice și diagnoze n-au lipsit nici răspunsurile. Unul dintre ele, mai bine cunoscut, este acela al delicatului și curajosului J.M. Guyau, care observă în mod general că dacă civilizația modernă cu supraintelectualizarea ei poate micșora frumusețea corpurilor, mărește în schimb intensitatea expresiunii, că artistul este avantajat în democrații, că și mașinile pot fi frumoase atunci cînd se apropie de tipurile vii, că știința nu risipește misterul metafizic care alimentează arta, că, dimpotrivă, ajută să descopere o mulțime de alte lucruri minunate și adînci din natură, că rațiunea nu poate satisface și nevoile pe care numai instinctul creator le îndestulează ș.a.m.d. ; toate constatări de bun simț care ni se par că nu articulează și ultimul cuvînt.

Mai aproape de miezul locurilor pătrundem, dacă ne întrebăm, dispariția cărei arte anume o prevestesc toți acești teoreticieni și pesimiști ? Pentru că este limpede pentru noi că idealurile artistice stau și ele sub categoria devenirii, că unele din ele se cufundă în noapte, dispar pentru totdeauna sau reapar după ce altele le-au înlocuit, fără ca prin aceasta nevoia artistică să fi fost vreun moment epuizată. Nu cumva deci prevestirea decadenței artei este numai constatarea dispariției efective, definitive sau trecătoare, a unuia din idealurile artistice activ cîndva în istoria lumii ? Dacă lucrurile ar sta astfel, n-ar fi nici o pricină specială de mirare. Cum știința apare totdeauna în urma vieții, pentru a o înțelege și a o sistematiza, se întîmplă că mișcarea ei stă cu un timp în urmă față de mișcarea vieții. În cazul special al Esteticii, împotrivirea pe care artiștii au organizat-o mai întotdeauna în jurul ei își găsește explicația tocmai în împrejurarea amintită. Esteticienii la rîndul lor sau se resemnează să practice o știință a cărei rigoare coincide cu lipsa ei de influență practică sau se hotărăsc să militeze și se învestesc atunci cu înseși insignele artei. Un singur mijloc există pentru a salva estetica de exclusivismul care cu bună dreptate i-a fost imputat ; și acesta constă în atitudinea care pornește de la diversitatea idealurilor artistice. Dar despre aceasta nu ne putem ocupa aici.

Idealul artistic a cărui dispariție efectivă s-a constatat, fără să se poată spune dacă a intrat definitiv în noapte sau dacă îi este rezervată o nouă incarnație, este acela al clasicismului. Acest ideal este „frumusețea". Așa, fie că dis-

pariția artei era dedusă din noua predominare tumultoasă a conținutului asupra formei, fie din sărăcirea senzorială a gîndirii moderne sau din suprimarea frumoaselor modele plastice pe care natura și omul le ofereau în trecut artei, în toate cazurile se constata de fapt numai că vechiul ideal artistic, alimentat din rafinata senzualitate a ochiului, mișcat de năzuința de a se mărgini în limpezi și bine închegate contururi, socotind mai mult pe prezentarea directă a imaginii decît pe completarea ei din contribuția fanteziei active, în toate cazurile se constata că vechiul ideal clasic a dispărut. Această constatare o făcea o estetică a cărei normă interioară o constituie idealul clasic; este o sentință pur teoretică și căreia îi lipsește orice fundament în experiența naivă a omului care astăzi, ca și altădată, continuă să caute în artă acea completare a vieții pe care arta ia dat-o întotdeauna și pe care nu i-o poate refuza nici de aici înainte.

Am spune chiar că dacă este adevărat că mecanizarea pune din ce în ce mai mult stăpînire pe omenirea modernă, această mecanizare nu robește și întreaga sa ființă, ci numai acea parte dintr-însa care poate fi robită, pe cînd sufletul vizionar și mistic se desparte cu atît mai multă putere de corpul sclav, se eliberează, capătă avînturi mai eroice. Revenirea sentimentului tragic în arta modernă, care dobîndi o expresie variată cu un Dostoievski, Ibsen, Claudel, Cézanne, Van Gogh etc., poate fi interpretată tocmai ca măsura energiei cu care omul modern, fragmentat și mecanizat, caută să cîștige și în artă punctul de vedere de totalitate al religiei și al filozofiei.

II

PERSPECTIVE ASUPRA ARTEI CONTEMPORANE ROMÂNEȘTI

URBANISM ŞI UMANISM

Edilii care deschid noi perspective oraşului şi care îl înzestrează cu palate, cu pieţe şi grădini nu trebuie să uite că un oraş poate fi transformat prin voinţa cîtorva, dar nu poate fi păstrat în frumuseţe şi măreţie decît prin sufletul tuturor.

Printre creatorii oraşului care se pregăteşte, nu trebuiesc, aşadar, trecuţi numai arhitecţii şi urbaniştii, dar toţi acei care, sub o formă oarecare, se străduiesc să dea lumii care ne va urma, un suflet iubitor de frumuseţe, de trăinicie şi de ordine.

Bucureştii de mîine vor fi opera umanismului românesc. În strălucirea şi puterea lui aşezată se vor perpetua valorile umane pe care le creează zi de zi poeţii şi gînditorii.

Progresul umanismului în sufletul concetăţenilor noştri va remedia desigur multe din neajunsurile oraşului în care trăim. Mai mult bun gust va aplana contrastele între care ne plimbăm uimiţi, va reduce şi unifica haoticul amestec de stiluri în care dobîndeşte expresie anarhia sufletească a unor proprietari fără nici o înţelegere pentru nevoile şi demnitatea întregului. Mai multă conştiinţă solidară va obţine, prin îngrijirea lucrului propriu şi prin respectul lucrului obştesc, impresia de armonie a marilor oraşe.

Să nu uităm că nobleţea unui oraş este făcută nu numai din chipul în care se înfăţişează lucrurile dar şi oamenii lui. Strălucirea unei mari cetăţi reflectă şi înţeleapta aşezare a oamenilor dintre zidurile ei.

Bucureştii nu vor urca apoi pe treptele mai înalte ale destinului său, decît atunci cînd oricare din oamenii care îl locuiesc va manifesta demnitate şi respect de sine.

Să luăm aminte la mulţimea cerşetorilor, la nefericitele epave umane care completează aspectul străzilor şi pieţelor noastre. Trebuie găsit mijlocul de a remedia nu numai aceste înfăţişări, dar şi stările care le determină. Cu sălbatica bandă deslănţuită a vînzătorilor de ziare, care străbate în zdrenţe oraşul, Bucureştii nu pot fi o adevărată „Capitală".

Spiritul umanismului, adică al respectului pentru om ca expresia cea mai înaltă a firii, trebuie să aducă şi în această privinţă ceea ce administraţia singură nu este în măsură să facă.

REVERIE ÎN EXPOZIŢIA LUI LUCHIAN

Am petrecut un ceas al dimineţii în faţa picturilor lui Luchian, adunate în mare număr la Muzeul de artă al Republicii. Mă gîndeam, zăbovind în faţa lor, că acei dintre vizitatori care au mai cunoscut înfăţişările ţării vechi au o calificare specială pentru a înţelege mai bine imaginile pictorului, cu o simpatie mai adîncă pentru sufletul cu care a întîmpinat-o. Nu l-am văzut pe Luchian niciodată, dar nu mi se pare necunoscută figura slăbită a autoportretelor, cu ochii lor plini de bunătate, uneori mai încruntaţi, alteori cu o lucire îngrijorătoare în ei. Îmbolnăvindu-se încă din vîrsta tinereţii şi ducîndu-şi apoi, de-a lungul anilor, martiriul suferinţei, artistul a ţinut necontenit să se înfăţişeze pe sine. Într-o operă susţinută de un curent liric atît de personal, era necesar să se arate ce fel de om a fost pictorul care a privit către înfăţişările ţării sale, în formele lor rămase neschimbate de multă vreme. A fost un om al epocii, în care genialitatea sau numai superioritatea de un fel oarecare a spiritului se însoţea atît de des cu boala, cu durerea, cu singurătatea, încît un zăbranic de doliu pare a coborî asupra acelui răstimp. Soarta lui Luchian reproduce unul din destinele româneşti ale generaţiei post eminesciene, pe al lui Iosif şi Anghel, pe al lui Ilarie Chendi şi Coşbuc, pe al lui Ştefan Petică, P. Cerna şi Emil Gîrleanu, şi pe al atîtor altora, neajunşi la notorietate, săgeţi în zborul lor. Şi iată că-mi apar, din trecut, zeci şi zeci de oameni, îmbolnăviţi de tineri, îngenunchiaţi curînd, prieteni şi tovarăşi ai tinereţii, de a căror bunătate şi inteligenţă m-am bucurat, pierduţi pe drumul vieţii, plînşi la vremea lor. Îi adun pe

toţi într-o singură imagine şi pe aceasta o recunosc în autoportretele lui Luchian.

O, prieteni ai vechimii, al căror nume mi-l silabiseşte amintirea! Ne întîlnim în mahalalele copilăriei, pe străzile vechi ale oraşului nostru. S-a construit mereu de-a lungul deceniilor, dar rareori cu preocuparea de frumuseţe sau de durată. Astăzi încă, în unele din punctele oraşului vechi, mă uimeşte modestia aşezărilor omeneşti. Ce gîndeşte despre sine, ce drepturi îşi recunoaşte, ce pretenţii înalţă în faţa vieţii omul care ridică în grabă, în neorînduială, cu materiale inferioare, un adăpost sumar, pentru el, pentru familia lui, pentru calabalîcul lor? N-a fost frumoasă şi nici fericită mahalaua românească. Frumuseţea presupune în acel care o întocmeşte afirmaţia optimistă a vieţii, bună dispoziţie, bucurie şi încredere în viaţă. Dar acolo, în *Mahalaua dracului*, pe care o zugrăveşte Luchian, bucuria şi încrederea în viaţă n-apar în nici una din formele lor. Adeseori m-am întrebat, strecurîndu-mă pe lîngă zidurile caselor abia mai înalte decît un stat de om, cu ferestre înguste către strada bolovănoasă, dacă un suflet mare, o concepţie îndrăzneaţă a minţii pot înflori în acele vizuini. Cadrul a fost, desigur, strîmt, apăsător, dar sufletul omului a tresărit şi acolo şi cîteva din mesajele româneşti au pornit din neorînduiala şi tristeţea mahalalei. Luchian i-a dat, în pictura lui, un loc pe care îl găsesc mai mare decît mă aşteptam, acum cînd îi privesc lucrările adunate laolaltă. Îl însoţesc în plimbarea lui pe străzile copilăriei, cu inima răpită de un dor, de o aspiraţie către frumuseţe şi lumină, care a fost a atîtora de-a lungul generaţiilor.

Din cînd în cînd se arată şi cîte o locuinţă mai mare clădită. Împingeai poarta de fier scîrţîitoare, treceai printr-o perdea de copaci, străbăteai curtea năvălită de ierburi şi puteai apoi să te odihneşti pe treptele casei, printre efluviile grădinilor, ale cîmpiilor din preajmă. Creşteau acolo margarete şi dumitriţe, gălbenele, violete şi părăluţe, garoafe şi crizanteme, tufănele şi trandafiri, gura-leului şi irişi, flori de cîmp sau grădină, împodobite sau umile, atît de deseori botezate cu diminutive de către dragostea gospodarilor şi gospodinelor care le adunau în jurul lor pentru a înveseli fereastra, straturile curţii, grădiniţa dinspre stradă cu adresări speciale pentru trecătorul lipsit de grabă. Luchian

le-a pictat pe toate, făcîndu-le să se aprindă să ardă ca un jeratic, să strălucească nu printr-o lumină primită de la un izvor exterior, ci prin propria lor incandescență. S-a văzut mereu în Luchian pictorul florilor, așa cum contemporanul lui, D. Anghel, a fost poetul lor. Florile ocupă un loc întins în pictura lui Luchian și, desigur, nimeni mai bine ca el nu le-a înfățișat strălucirea, suavitatea lor tactilă, inocența înfloririi lor. Totuși, florile lui Luchian trebuie înțelese și simțite în ansamblul operei lui, în legăturile lor cu toate firele țesăturii lui tematice. Creează un artist opere felurite, fără raporturi între ele, sau, mai degrabă, o operă unică, opera vieții lui ? Tema centrală a picturii lui Luchian a fost un anumit raport dintre natură și civilizație, caracteristic țării noastre din trecut, pe care mi se pare că-l întrevăd.

Mă înapoiez la pînzele, la pastelurile, la acuarelele, la desenele care îmi vrăjesc felul de viață, cadrul copilăriei îndepărtate. Mă găsesc din nou la marginea orașului. Perimetrul așezărilor noastre urbane n-a fost împrejmuit cu ziduri, consolidat ca o cetate. Feudalitatea românească n-a construit și nu s-a apărat ca aiurea. Cînd veneau turcii sau tătarii, arcașii nu se urcau pe metereze. Oamenii își strîngeau bunurile și își mînau vitele către plaiurile înalte, în cetatea munților. Orașul rămînea deschis către cîmpie și aceasta năvălea asupra lui, suflîndu-și miresmele, trimițîndu-și semințele din care creșteau tufanii puternici, răchitele mlădioase, socul mirositor. A căzut zăpada și marginea orașului a fost cotropită de nămeți. Dănțuiau nebunește vîrtejurile în jurul gheretei părăsite la răscrucea drumurilor ca niște bărăgane, unde mîine dimineață oamenii își vor aștepta pîinea, tropăind ca să nu înghețe, lovindu-se cu palmele peste coaste. Ce doliu s-a așezat peste marginea orașului ? În lumina scăzută se zărește mai departe șirul de căsuțe clădite din chirpici, unde ajung mai întîi și deshamă chirigii înapoiați de la țară cu saci de porumb, cu hîrdăiașe de borhot.

Treci mai departe și simți ca o ușurare, o regenerare din restriștea mahalalei. După ce au căzut ploile primăverii, lunca Ialomiței mustește de apă și, sub iarba fragedă, piciorul se înfundă în băltoace. Au pornit sevele și se urcă în tulpinile subțiri ale plopilor, în tufișurile acoperite de flori albe ca spuma laptelui în clocot. O potecă alunecă departe,

fără țintă vizibilă, în inima caldă a țării. Trec carele grele, trase de boi care se căznesc în jugul lor. Românul a dejugat la marginea pădurii și vitele pasc, întinzîndu-și gîturile peste oiștea proțăpită în pămînt. În altă parte, cireada neagră a bivolilor înspăimîntă lumea. La Chiajna, sălciile au crescut și s-au repezit către ape, mînate parcă de furtună. Treci pe lîngă hanul părăsit în marginea drumului. Pe alocuri s-a clădit puternic, pentru toate vremurile viitoare, dar oamenii și-au uitat străbunii și mînăstirea Comana și-arată zidurile ruinate. Luchian trece prin sate fără oameni, vede turnuri de biserici, care albe sub umbra copacului, din bătătură, în a cărui coroană s-a urcat cumpăna fîntînii cu ghizduri. În bucătăria bine rînduită a mînăstirii fierb mîncărurile călugărești pe soba de zid spoită, nălucitoare. Oamenii muncesc la cîmp. Se întorc tîrziu de la muncă, încovoiați, sub sarcini parcă mai mari decît puterile lor. Îi vezi săpînd pămîntul. Duminica au îngenuncheat la liturghie, rînduiți unul după altul ; își țin căciulile în mîini și abia unul din ei îndrăznește să privească spre iconostas.

Umanitatea nu este deci absentă din pictura lui Luchian, dar ni se înfățișează cu aceeași umilitate a așezărilor ei. Ce-i pasă de petrecerea chefliilor cu gulere tari, de femeile care le trec prin brațe ? Artistul arată sarcasm față de adunarea lor. Sindrofia ne arată o societate distinsă. O femeie cu umbreluța de soare deschisă a adunat pe rochia ei toate florile cîmpului : e un moment de idilă, o clipă desfătătoare a consonanței cu natura. Dar mai des l-a oprit pe Luchian exemplarul uman popular, lucrătorii pămîntului, moșnegi cerșetori în dulămile lor zdrențăroase, copii, mai ales copii. Iată-i în grup, încotoșmănați de iarnă ; iată-l pe flăcăiașul în nădragi, cu mîna dusă prostește în gură ; iată-l pe micul vînzător de nuiele. Fragilitatea trupurilor se ghicește sub zăbun, sub bocanca groasă. Micul cărbunar, cu pălăriuța așezată într-o parte, cu chipul mînjit, are eleganța juvenilă și farmecul unui Pierrot, un Pedrolino al comediei italiene. O mamă își dă copilul deasupra albioarei cioplite de rudar. Safta florăreasa este un exemplar măreț al rasei ei. S-a desprins din sălașul țigănesc, pictat într-un rînd, pentru a arăta lumii splendoarea tînără a trupului, ovalul perfect al figurii, al gurii de pe care se desprinde un suspin. Tot de-acolo a pornit de mult moș Nicolae cobzarul, păstră-

torul tuturor cîntecelor țării. Chipul lui revine mereu în picturi, în desene, ca al unui martor încercat al vechimii, cu fruntea grea sprijinită înțelepțește în palmă, alteori privind către chitara supusă mîinii lui, îngînînd cu vocea-i de bătrîn cîntecul trezit pe coarde. Dar artistul a văzut și cealaltă latură a țării. Țăranii s-au adunat în curtea boierească la împărțitul porumbului ; este un grup compact, revendicativ, cu expresii mînioase și amenințătoare. Luchian îl pictează cu un singur an înaintea răscoalelor din 1907, cînd ne va arăta femeile căutîndu-și morții pe cîmpul de măcel al represiunii, grupul fantomatic al țăranilor băjenăriți, împinși prin zloată de una din suflările aprige ale lui martie.

Întocmai ca toți marii artiști ai lumii, Luchian este un pictor profund național, înzestrat cu o întinsă știință a tuturor înfățișărilor țării, a oamenilor ei. Vibrația lui în fața realităților locale este adîncă și răscolitoare și focul simțirii lui trezește pe a noastră, pentru a ne face să pricepem mai bine lumea în care a trăit. A evocat, cu o putere rareori atinsă de alții, vechea noastră țară, spațiile orașelor și ale satelor, natura pretutindeni mai puternică decît construcția oamenilor și pe aceștia în simplitatea modestă a destinului lor, de atîtea ori plin de vitregie. Copacii cresc zvelți sau robuști în pînzele lui Luchian, cîmpiile impregnate vor purta roade bogate și peste tot fructe și flori ale cîmpului, ale gospodăriilor, ale grădinilor, adunate în mari coșuri, rînduite și îngrijite de țiganca florăreasă cu cațaveică verde.

GH. PETRAȘCU

„Desenul este probitatea artei“ a spus Ingres odată. Observația răspunde desigur modului de a lucra al maeștrilor mai vechi, care aninau culoarea pe suportul solid al formelor desenate cu multă îngrijire. Desenul este deci probitatea artei pentru toți acei artiști care nu evocă aparența lucrurilor decît în legătură cu forma care le susține. În același fel, omul prob refuză aparențele deșarte și își leagă manifestările de conștiința lui. Multă vreme desenele scoase la iveală din mapele artiștilor constituiau un mijloc de a ne introduce în intimitatea atelierului lor. Se da astfel publicului posibilitatea de a înțelege temeinicia lucrărilor unor artiști de seamă, „probitatea lor“. De la un timp, chipul nostru de a înțelege și aprecia desenele maeștrilor s-a schimbat și vorba lui Ingres, adeseori reprodusă și meditată, a putut fi comentată cu toată rezerva de către pictorul Henri Matisse. Desenele marilor artiști mai noi nu mai sînt atît dovada temeiniciei lor cît aceea a spontaneității și a originalității. Desenul nu mai este pentru noi un document al chipului în care artistul lucrează, ci al modului său de a reacționa spontan. Desenul a devenit pentru noi mai mult decît o probă a hărniciei, științei și conștiinciozității artiștilor, o ilustrație a temperamentului și a voiciunii talentului lor. Ne interesează lucrările mai rapide și mai spontane ale artiștilor ca desenatori, pentru că avem prilejul să recunoaștem în ele latura cu totul genuină a înzestrării și sunetul propriu al inspirației lor în întreaga mișcare artistică a vremii. Desenele artiștilor sînt ca acele reactive chimice, azvîrlite într-un preparat cu rolul de a scoate la iveală substanțele care-l compun. Citim mai ușor prin desenele artiștilor în firea lor. În siluetele ra-

pide azvîrlite de creionul unui pictor, în petele de tuş sau chiar în urma acului apăsat pe placa de metal a gravorului, artistul pare mai el însuşi, mai liber faţă de procedeele generale ale artei lui şi faţă de convenţiile timpului. Dacă nu mă înşel acesta a fost gîndul de la care au pornit iniţiatorii acestei colecţii [1]. Acesta este şi gîndul paginilor de faţă, în care se încearcă o cale către înţelegerea artei lui Petraşcu, pornind de la aspectul mai puţin cunoscut al desenelor lui.

Cine vorbeşte despre arta de desenator a lui Gh. Petraşcu, una din cele mai sugestive în mişcarea noastră plastică mai nouă, trebuie să consimtă însă a extinde noţiunea generală a desenului. Căci dacă prin desen înţelegem numai redarea prin alb şi negru a lumii văzute, cadrul acesta este prea strîmt pentru a cuprinde toate acele lucrări ale lui Petraşcu, în care artistul părăseşte pentru un moment tehnicile exclusive ale picturii. Tonul coloristic aşternut cu creionul de pastel sau cu pensula acuarelistului se asociază adeseori liniilor sau maselor de umbră ale creionului negru şi ale acului gravorului, încît ceea ce trebuie să numim totuşi desenul lui Petraşcu este în toate aceste cazuri un compromis între desen şi pictură, produsul acelei lucrări mai rapide, în care artistul notînd o impresie sau copiind pe un maestru mai vechi nu poate disocia cu totul viziunea sa de reprezentarea culorii sau a valorilor, într-atît ochiul şi înzestrarea sa sînt acelea ale unui pictor. Ba chiar atunci cînd artistul lucrează numai în alb şi negru, el nu dă din spectacolul lumii văzute liniile şi contururile, ci alternanţa umbrelor şi a luminilor ; iar pe acestea nu în alăturări răspicate, ca la Ştefan Popescu, ci în lupta şi victoria treptată a unora asupra celorlalte. Categoriile picturalului sînt atît de familiare artei de desenator a lui Petraşcu, încît printre tehnicile gravurii pe metal el adoptă uneori pe acele ale aquatintei, consistînd dintr-o impresiune succesivă a plăcii de metal, menită să obţină nuanţe multiple ale albului şi negrului. Pictor pînă şi în desenele sale, obiectul văzut, figură, nud, peisaje sau interioare, nu se constituie la Petraşcu din contururi, ca la Ressu sau Ştefan Popescu, nici din caerul vibrant al liniilor, ca de atîtea ori la Steriadi, ci din mase de umbră

[1] Articolul de faţă a apărut ca text al unei plachete cu desenele lui Petraşcu în colecţia „Galeria artiştilor români".

și lumină, alternînd cu delicatețe. Spre deosebire de alți artiști, Petrașcu dă apoi în desenele sale un mare loc figurării elementelor imense și difuze, cerului și mării, notînd adeseori splendoarea unei zile de vară sau trecerea unui nor, cu mohorîrea de o clipă a atmosferei sau a valurilor. Siluetele omenești par în cazul acesta condensate din însuși elementul imaterial care le înconjoară, o pată mai închisă în peisaj, peste care joacă irizările luminii. Se poate în adevăr spune, întrebuințînd o formulă care tălmăcește impresia noastră ce mai generală, care în această parte a operei lui motivul esențial al desenului lui Petrașcu este drama patetică a luminii.

Activitatea de desenator a lui Petrașcu este destul de intensă. Primele foi ale mapelor sale, amestecînd cărbunele cu creta, poartă data 1912. De atunci datează de pildă profilul feminin puternic modelat, pe care îl reproduce și caietul de față. În 1913, Petrașcu este cel dintîi artist român care vede Balcicul și este cucerit de orbitoarea strălucire a locului. Vocația sa de desenator se fortifică în atingere cu peisajul Coastei de Argint, pe care o figurează de mai multe ori. După cîțiva ani, în 1918, pictorul Ipolit Strîmbu, îi transmite rețetele tehnice ale gravurii pe metal. Din această vreme avem primele aquaforte ale lui Petrașcu, cîteva portrete, copiii pictorului, soția sa, peste a căror imagine artistul așterne uneori cîteva tonuri de acuarelă. În 1925 el strînsese destul material pentru a putea organiza în sala Dobriceanu o întreagă expoziție de desene. Cîteva foi executate cu pensula de tuș sînt din 1926. A treia fază importantă a carierei de desenator a lui Petrașcu se întinde însă de la 1931 înainte, adică după ce vizitase Spania, unde la Prado, în Madrid, copiază în cărbune pitici de-ai lui Vélasquez sau schițează rapid viguroasa mișcare a lui Filip al IV-lea călare din tabloul aceluiași. Într-un rînd se oprește în fața uneia din Andaluzele lui Goya, după cum mai tîrziu va copia *Odalisca* lui Delacroix, din colecția Zambaccian. Din scurta sa ședere în Spania, de la Madrid, de la Toledo, mai puțin din călătoria în Egipt, pînă la Assuan, Petrașcu aduce noi note, mai cu seamă peisagistice, pe care le va folosi în desenuri cu tuș și într-o nouă serie de aquaforte. Materialul sporește cu motive locale, observate, după modelul său mai general, în cercul familiei sale, apoi cu tipuri pitorești

sau cu scene de intimitate. Uneori se complace a relua unele din motivele picturii sale în ulei, stilizînd în alb și negru bogata înflorire a culorii sale, ca în *Punte la Veneția*, replică în gravură a uneia din pînzele sale cele mai cunoscute. Aci, ca și în barca cu pînze, profilată pe vechile ziduri de la Chioggia, exuberanța peisajului adriatic este temperată, artistul scoțînd mai de grabă în relief aspectul de vechime, arhitecturile masive și întunecate, într-o viziune atît de deosebită de a tuturor artiștilor mai noi, care au evocat Veneția și împrejurimile sale. Necontenit, în toate fazele carierei sale de desenator, artistul se observă și se figurează pe sine, în numeroase autoportrete, a căror serie redă influența continuă a timpului asupra fizionomiei sale, progresul experiențelor lui, de la chipurile tinereții pînă la autoportretul din 1938, unde, sub figura omului stăpînindu-și durerea, veneratul maestru a notat cuvintele „bătrîn suferind".

Desenele lui Petrașcu completează în chipul cel mai fericit impresiile noastre asupra artei sale. Artistul nu este o natură exuberantă, căutînd mari efecte de pitoresc, călătorind mult pentru a afla o mare varietate de tipuri umane și peisajele cele mai încîntătoare ale lumii. Firea sa este mai de grabă a unui om interior și concentrat, cu deprinderi burgheze, amintind pe meșterii Nordului. Multe din inspirațiile sale, el le află în restrînsul său cerc familiar, de unde aceleași și aceleași fizionomii și siluete revin neîncetat, în puține atitudini, surprinse însă cu o mare spontaneitate și justețe. Uneori o siluetă feminină, citind pe plajă, privind marea sau pregătindu-se să se scalde, alteori în fața oglinzii, în timpul toaletei matinale. Plăcerea de a observa oameni apropiați și de a nota imagini cunoscute, ne vorbește din toate aceste desene ale maestrului. Cînd ochiul său depășește cadrul domestic, el se oprește asupra unor tipuri caracteristice pe care le observă cu humor. Nu avem însă de a face aci cu ceva apropiat de vioiciunea spirituală a lui Steriadi, de sclipirea amabilă a acestuia, ci de predispoziția de a observa vulgaritatea naivă sau agresivă, ca în *Moașa comunală*, sau în *Țața Lila*, care cu masivul volum al trunchiului sprijinit pe picioare rășchirate, cu mîinile înfipte în șolduri, fixează o atitudine tipică. Silueta elegantă l-a ispitit totuși în unele imagini ale lui Goya, pe care le-a reprodus în cîteva din gravurile sale, după cum altă dată s-a complă-

cut să copieze detalii de o fastuoasă grație barocă din unele pînze ale lui Rubens, indicînd astfel sectorul pitorescului mai apropiat de temperamentul său. Artistul înrudit, mai întîi prin motivele sale, cu meșterii Țărilor-de-Jos, a regăsit o cale apropiată de aceștia, oprindu-se în fața maeștrilor barocului și ai hispanismului. Observator substanțial, fără iluzii, deși atras pe alocuri de splendoarea barocului, cînd își întoarce privirile asupra peisajului el descoperă colțul de stradă urbană, uneori chiar un detaliu monumental, vorbind însă mai ales prin îngrămădirea severă a maselor arhitectonice. În natură, artistului îi place apoi peisajul construit, fără seducția detaliilor, lipsit de orice prezență, ca în desenul înfățișînd malul mării la Roscoff în Bretania, pe care artistul îl execută în 1930 (poate în drum spre Spania) și unde figurează deasupra valurilor întunecate ale mării, irumpînd într-un aspru cer nordic, stînca monumentală a locului. Am spus că adeseori a revenit desenatorul asupra portretului său. Lîngă figura artistului tînăr, zîmbind sub pălăria lui boemă, întîmpinăm chipurile maturității și ale bătrîneții, peste care s-a așezat surîsul bonomiei sau expresia reculeasă a suferinței : capete solid construite, unde sub vasta boltă a craniului și a frunții impresionează moliciunea părții inferioare a figurii, ca simbolul nu știu cărei dualități a naturii sale. Remarcabil cu totul este *Autoportretul* din colecția Zambaccian, unde violența contrastelor dintre lumina și umbra care coboară din stufișul abundent al părului îneacă într-o taină nedefinită ochii, și cucerește o jumătate întreagă a figurii, apoi caracterul însuși al fizionomiei amintesc într-un mod atît de curios unele din autoportretele lui Rembrandt. Alți artiști se observă și se figurează pe ei înșiși în dorința de a reda imaginea lor în sensul mai adînc sau mai înalt al cuvîntului ; autoportretistica acestora este ca revelarea acelui model ideal pe care orice om îl ascunde în sine, punerea în lumină a sensului mai profund și permanent al unei personalități. Față de aceștia, avem impresia că Petrașcu se observă pe sine pentru a se simți trăind și oarecum pentru a-și studia destinul. Nu modelul personalității, ci viața, devenirea ei îl interesează pe Petrașcu. Dacă există două tipuri ale autoportretisticii, al lui Rafael și al lui Rembrandt, este sigur că acela pe care îl datorăm lui Petrașcu aparține ultimei categorii. Curiozitatea de a fixa feluritele momente

ale fizionomiei sale stă în legătură cu acel sentiment al timpului, foarte viu la artistul nostru și căruia îi datorăm, în pictura sa, toate evocările de interioare, în care patina vremii a trecut peste materiale, le-a stins tonurile și le-a îmbătrînit, dîndu-le poezia lucrurilor cu care am trăit ani îndelungați și care s-au amestecat cu propria substanță a vieții noastre. Tot acest sector al farmecului pe care Petrașcu l-a legat de pictura sa lipsește din desenele lui. Dar mijloacele desenului, chiar acele ale unui desen atît de pictural ca al lui Petrașcu, se opresc aci. Artistului i s-a întîmplat totuși să deseneze colțuri de interior, sugerînd prin neorînduiala lucrurilor uzuale pe o masă, prin întîlnirea lor întîmplătoare pe același loc, ceva din desfășurarea pașnică a vieții de toate zilele. Aceeași atmosferă de împăcare cu lumea și cu viața ne vorbește de aci, ca din toată arta lui Petrașcu, închinată idealurilor unei intimități calde, slujite cu o pasiune concentrată dar senină, într-una din cele mai exemplare vieți de artist ale vremii noastre.

THEODOR PALLADY

Foarte deosebit de tot ce am văzut anul acesta (1925) este mai întîi lumina expoziţiei d-lui Theodor Pallady. Căci mai înainte ca vizitatorul să ia cunoştinţă de fiecare pînză în parte şi să urmărească amănuntul realizării, o baie generală de influenţe pune stăpînire pe sine, îl urmăreşte şi îl conduce. Întocmai ca în peşterile fosforescente ale Sudului, sala unei expoziţii trebuie să fie un mediu luminos deosebit, o dependenţă a luminii şi a zilei înzestrată cu un miracol propriu. Şi dacă această difuză influenţă este cu adevărat originală, dacă ea corespunde unui profund şi statornic motiv de selecţie printre culorile paletei, tot ce se va desfăşura mai pe urmă va veni să varieze fără să contrazică acea primă impresie nealterabilă. În acelaşi fel se degajează, din tema melodică fundamentală, variaţiunile unui poem simfonic şi atitudinea atenţiei încîntate caută să surprindă înrudirea de-a lungul celei mai ingenioase diversităţi, un raport simplu şi uşor de perceput prin cea mai nebunească prăvălire de sunete.

Această lumină a expoziţiei este la d-l Theodor Pallady de o temperatură mai degrabă rece, de o vitalitate mai mult deprimată, dar de o neîntrecută unitate şi forţă sugestivă. Fundurile cafenii, cerurile mohorîte, apele stătute şi coclite, aproape toate materialele uzate parcă de ani vin în primul rînd să contribuie la impresia generală. Este drept că din cînd în cînd apare să ne înviorеze verdele unor dese tufişuri, al unor ramuri revărsate cu delicateţe peste un zid de grădină, al pluşurilor celor grele şi aspre. Dar alături stă roşul, cînd mai închis şi cînd de un mare grad de claritate, ca în cîteva frumoase ţesături, uşoare ca o spumă, şi grija

artistului de a întruni aceste două tonuri complementare, în majoritatea pînzelor sale, trădează intenția de a restabili o rece neutralitate. Iar această calitate mai atenuată a luminii este ceea ce contrastează, după cum s-a mai observat, cu obișnuita exuberanță coloristică a expozițiilor noastre.

Frica de viață al cărei nume propriu este „urîtul", complementul negativ al „dorului", mi se pare a fi caracteristica artei d-lui Pallady. O gravă melancolie pe care natura n-o consolează, pe care lumina mare a cerului n-o risipește, o dorință de mortificare care alege, printre înfățișările firii, dezolatele cheiuri sau sterpele regiuni ale suburbiei de unde ochiul împînzit vede construcțiile din zare, nici o dorință de strălucire și nici o plăcere de a străluci, o sensibilitate concentrată în sine și atrasă afară numai de fugitive jocuri de nuanțe, iată cum ni se prezintă mai întîi arta d-lui Pallady. Peisajul de altfel nu dă în expoziția de față numărul cel mai mare de pînze. Artistul reintră în interiorul său. Obsesia vidului spațial de afară, a tristei lumini mohorîte, capătă o compensație în spectacolul zecilor de lucruri care umplu un interior. Și de unde peisajele erau desemnate numai cu folosința unui mic număr de elemente, naturile moarte ale d-lui Pallady utilizează, dimpotrivă, un mare număr și în asemenea măsură intenția artistului este de a insista asupra diversității lor încît totul contribuie la accentuarea contrastului de direcții și planuri. O masă văzută din colț sau în unghi ascuțit cu orizontala tabloului, obiectele de deasupra încrucișîndu-și direcțiile sau, cu întrebuințarea unui evantaliu pe jumătate deschis, a copertei galbene a unu volum, afirmînd o autonomie de planuri, totul concurge în aceste naturi moarte să obțină impresia unei baroce multiplicități. Viața independentă a lucrurilor îmbătrînite de ani, existența obiectelor familiare asupra cărora ochiului îi place să se odihnească ne vorbesc din aceste pînze cu un dulce farmec resemnat. Nudul feminin și uneori portretul rămîn cu toate acestea prilejurile care trezesc la vibrație intensă sensibilitatea mai mult deprimată a maestrului. Dar pentru că temeiurile sufletești urmează să rămînă aceleași, „urîtul" care îl purta pe pictor uneori prin sterile peisaje de chei, care în alte dăți îl făcea să întîrzie printre multele obiecte familiare, se exasperează acum într-o senzualitate care nu repară, care consumă. Privim dar ca pe niște ființe reduta-

bile, femeile cu ochiul larg deschis, însuflețite de un zîmbet și doritor și bestial. Și de la femeia cu vestmîntul roșu, grotească și trivială, pînă la nudul tolănit care ridică în fața sexului o mare floare ornamentativă, urmărim evoluția aceluiași sentiment și cristalizarea lui în simbol.

Care este numele acestui fel de a resimți viața, de a te dezola de pustietatea naturii, de a cultiva o anumită neurastenie a voluptății? D-l Theodor Pallady mi se pare că poate fi numărat printre reprezentanții în plastică a acelei culturi care în Franța ultimelor decenii ale veacului trecut își asuma numele de „decadentă", pentru a exprima și marea diferenție-e a experienței sale lăuntrice și sentimentul pesimist al vieții, de care era stăpînită. Baudelaire era în acea vreme unul din inițiatorii mai mult ascultați și el a rămas și pînă astăzi reprezentantul cel mai puternic al acelui „sfîrșit de veac". La Paris, unde d-l Theodor Pallady sosea după cît se pare tocmai la vremea arătată, d-sa înregistră influențele timpului și concepția sa trebuia să se resimtă profund. Nu fără folos poate fi consultată poezia lui Baudelaire pentru înțelegerea unora din aspectele artei d-lui Pallady, deși este evident că interesul ei principal stă în originalitatea și energia viziunii plastice. Dar pentru că ne este cu neputință de a despărți opera unui artist de cultura timpului său și de sensul ei etic, să ne fie permis de a căuta în Baudelaire expresia literară a acestui complex care unește „urîtul" existenței cu deznădejdea în voluptate. În Baudelaire, al cărui slab gust pentru natura exuberantă se cunoaște și în poezia căruia se știe ce rol joacă viața mută a lucrurilor! În Baudelaire vom afla într-o formă relativ discursivă și prin urmare mai limpede și pentru inteligența noastră, relațiunea enigmatică care unește la pictor peisaje, naturi moarte și nuduri.

Să adăugăm că cine reușește să înțeleagă acest complex în motivul ei interior, își va explica și particularitățile ei tehnice de realizare. Dar asupra acestora nu ne putem opri mai îndelung acum. Să spunem numai că paradoxal ar fi la acest pictor tratarea amplă a volumelor, individualizarea

strictă a contururilor și că este, dimpotrivă, firesc și în perfect acord cu sentimentul său de viață tratamentul disparent al lucrurilor și ființelor ca și cum acestea n-ar fi decît puncte de concentrare a fluidului înconjurător, mase nestatornice închegate din atmosferă, gata să se risipească și să reintre din nou în ea. Și aceasta alcătuiește tocmai forța de primul rang a d-lui Theodor Pallady, însușirea de a stăpîni un punct de vedere, însumat adînc pînă a fi devenit un reprezentativ sentiment al vieții și puterea de a dezvolta unitar acest sentiment pînă la îndepărtate și ultime consecințe.

ŞTEFAN DIMITRESCU

Se împlinesc şase ani de cînd pictorul Ştefan Dimitrescu a plecat dintre noi. Vestea ne-a venit pe neaşteptate, puţin timp după ce îl revăzusem într-una din grăbitele lui apariţii prin Bucureşti. Pleacă fără multă zarvă, discret şi cu acea grabă caracteristică omului foarte delicat, care punea în atmosfera tuturor întîlnirilor sale ceva din teama de a nu fi de prisos şi de a nu supăra. Cîtva timp nu ne-am putut obişnui cu ideea că nu vom mai revedea niciodată pe binevoitorul şi preţuitul prieten, pe care, cînd nu-l întîlnim mai multă vreme prin Bucureşti, îl regăsim la Iaşi, printre elevii Academiei de arte frumoase, cărora ţinea să le prezinte şi unele din prelegerile amicilor săi bucureşteni, sau printre preţioasele tablouri ale Pinacotecii din Iaşi, căreia se străduia să-i dea o organizare modernă şi s-o îmbogăţească cu pînze de-ale colegilor săi, apreciaţi de el în chip generos. Mai tîrziu, a trebuit să primim şi această idee, păstrînd totuşi mai vie, mai limpezită, icoana artei sale.

Ştefan Dimitrescu s-a născut la 18 ianuarie 1886 în oraşul Huşi, care devenea, prin el, leagănul unei întregi serii de pictori. De aci a pornit şi Aurel Băeşu, dispărut de timpuriu apoi Adam Bălţatu şi alţi colorişti sau desenatori mai tineri, care vor lega odată de imaginea patriarhalului oraş de pe malul Prutului, numele uneia din cele mai interesante şcoli româneşti de pictură.

Studiind mai întîi la Iaşi, într-o vreme cînd destinele Şcolii de arte frumoase erau încredinţate lui Panaiteanu, Ştefan Dimitrescu a crezut o vreme că va rămîne la pictura bisericească, pe care o îmbogăţea cu împodobirea bisericilor moldoveneşti din Agăş, din Aslău, din Gheorghiţa,

sau acea muntenească din Netezeştii Ilfovului, executată în tovărăşia bunului său prieten, N. N. Tonitza. Drumurile acestea s-au încrucişat însă cu alte îndemnuri, încă din anii 1912—1913, cînd Ştefan Dimitrescu lucrează cu multă sîrguinţă la Paris.

În cea dintîi expoziţie a lucrărilor sale, pe care o organizează curînd după înapoierea sa în ţară, într-una din sălile din preajma Ateneului, pictorul păstrează ca un reflex din pictura lui Toulouse-Lautrec, care în anii dinaintea războiului rămăsese încă printre zeii boemei din Montparnasse. Ce vor fi devenit acele pînze, reprezentînd săli de teatru sau de cafenea, cu figuri caracteristice, pictate într-o intenţie vădit psihologică şi care aminteau pînzele fixînd forfota pitorească a vestitului cabaret Moulin Rouge, cu care Toulouse-Lautrec interesase atît de puternic pe contemporanii săi ?

Curînd însă căile pictorului nostru cotesc, după indicaţia evenimentului hotărîtor al războiului. Folosit de Marele Cartier General din Iaşi, Şt. Dimitrescu porneşte cu uneltele sale de pictor pe front şi din spectacolul suferinţei şi pietăţii de-acolo, ochiul său reţine imaginea devenită prima sa compoziţie mai de seamă, *Morţii de la Caşin,* expusă astăzi la Muzeul Militar.

De aci începe seria de tablouri, prin care Ştefan Dimitrescu devine unul din pictorii ţăranului român, pe care îl reprezintă în atîtea din figurile sale caracteristice, apoi în scenele tipice ale muncii sau ale odihnei sale. Mulţi dintre vizitatorii Salonului Oficial din 1924, vor fi reţinut imaginea puternicei compoziţii *Cina,* astăzi în colecţiile Muzeului Kalinderu, unde grupul ţăranului, al femeii şi copiilor săi, ospătîndu-se în jurul joasei mese rotunde, are în marea lui simplitate şi reculegere caracterul unei adevărate acţiuni rituale, pătrunse de un adînc sens religios. Aceeaşi inspiraţie se continuă şi în pînzele pe care, începînd din 1926, le expune în tovărăşia lucrărilor lui Tonitza, Şirato şi Han, în expoziţiile aşa numitului „Grup al celor patru".

Pictura ţărănească a lui Ştefan Dimitrescu reprezintă un moment de reacţiune antiimpresionistă, cu puternica ei accentuare a desemnului. Şi acesta a rămas Dimitrescu întotdeauna, încît chiar în acele pînze pe care el le aduce de pe coasta Mării Negre, de la Balcic sau Mangalia sau de

prin bogatele grădini ale orașului natal, al cărui farmec l-a fixat cu un deosebit lirism, sub coloristul plin de căldură, se întrevede disciplina riguroasă a desenatorului. „Desenul, a spus cineva, este conștiința picturii". Această conștiință a fost foarte puternică la Ștefan Dimitrescu.

Puțin timp înainte de a muri, Șt. Dimitrescu îmi spunea cît îl pasionează tehnica desenului, căruia ajunsese să i se devoteze cu o preferință aproape exclusivă. Cîteva din roadele acestei aplicații apăreau la Salonul Oficial din 1933, pus sub auspiciile umbrei lui iubite. Au trecut de-atunci șase ani și ori de cîte ori icoana lui revine printre noi, nu putem să nu ne emoționăm la amintirea omului care a trecut printre noi cu acea înaltă și nobilă discreție, care a fost și a artei sale.

I. THEODORESCU-SION

I. Theodorescu-Sion este un om de la munte. Deși copilăria și-a petrecut-o la Brăila și pe malurile Dunării, viziunea care se manifestă în tablourile sale ne vorbește despre omul născut în Țara Moților. O singură pînză, mi se pare — dintre cele expuse în (1925) „Salonul Ileana" — aduce ceva din atmosfera umedă și din bogata vegetație a joaselor șesuri impregnate care înconjoară portul Brăilei. Preferințele pictorului l-au dus în altă parte : locurile și oamenii observați în județul Argeș i-au procurat un bogat material. Călătoriile sale de pictor l-au purtat, ce e drept, și către sud, la Balcic și pe frumoasa Coastă de Argint, pe care a vizitat-o printre cei dintîi, dar despre felul cum ochiul său de muntean a privit în acele locuri natura ne vom lămuri mai la vale. Caracterul muntenesc al picturii lui Theodorescu-Sion trebuie să-l *ținem* mereu înintea ochilor și despre felul omului care a creat această pictură ne putem documenta și de la frumosul autoportret pe care îl expune, unde anatomia plină de relief a feței, sprîncenele îmbinate, ochiul deschis și scrutător aduc aidoma imaginea unui strămoș din munți.

Perspectivele infinite sînt de obicei închise omului de la munte. Un codru sau o ridicătură de pămînt îi mărginește raza vederii. În mijlocul pădurii, drumețul care se odihnește nu poate străbate cu ochiul dincolo de frunzișul care îl înconjoară. Altă soartă este rezervată omului de la șes și de pe litoral. Zarea se desfășoară nesfîrșită în fața lui. Pînzele școalei olandeze, unde cerul ocupă partea cea mai mare a scenei, vorbesc cum nici nu se putea altfel despre regiunea unde au fost produse. Un alt limbaj vor ține maeștrii din

părţile muntoase ale Bavariei şi Württembergului care lucrau în aceeaşi vreme. Dependenţa subiectelor de mediul observat neapărat însă că nu constituie o problemă. Problema începe abia cu felul în care mediul natal influenţează viziunea, chiar în neatîrnarea subiectelor şi în hazardul transplantărilor.

Caracteristic pentru arta lui Theodorescu-Sion este, mai întîi, apropierea personajelor sau obiectelor de planul prim al scenei. Fără a putea spune că tablourile sale sînt cu totul străine de preocuparea de a înfăţişa depărtatele perspective ale cerului şi ale zărilor, se poate afirma, totuşi, că această preocupare este secundară, că zări şi cer se întrezăresc mai cu seamă între lacunele detaliilor concentrate către planul întîi, adevărate *echappées de vue*... Accentul principal cade, fără doar şi poate, nu asupra depărtărilor imateriale, ci asupra obiectelor în toată materialitatea lor, în aşa fel încît nu pete de culoare sînt aceste obiecte ci volume descrise cu amploare. Pline de realitate tridimensională şi mult apropiate de privitor, elementele pînzelor lui Theodorescu-Sion mai au însuşirea de a se prezenta în multiplicitate... Dar această multiplicitate nu alcătuieşte o masă nediferenţiată şi confuză ca aceea a ramurilor unui tufiş; ci este aceea în care elementele îşi păstrează individualitatea, a unei păduri făcută din copaci cu trunchiurile drepte. O caracteristică importantă iese din combinaţia acestor condiţii. Înfăţişînd volume, în număr mare şi în spaţiul mai restrîns al primului plan, apare nevoia grupării lor cu economie. Şi, în adevăr, după ce a descris volumul personajelor sale, după ce le-a apropiat unele de altele, pictorul le pune acum în relaţie şi le încheagă într-un grup solidar. În faţa pînzei care poartă numele *La Izvorul Troiţei*, Theodorescu-Sion care pare a fi ceea ce în psihologie se numeşte un kinestetic, un om adică pentru care realitatea alcătuieşte un sistem de valori musculare, nu poate să-mi lămurească mai bine intenţia lui decît răsucindu-şi cu putere pumnul, să-mi spună că grupul de femei din faţa Troiţei închipuieşte un „nod".

Sînt foarte rodnice convorbirile unui artist cu un om de idei. Acesta din urmă are multe de învăţat de la cel dintîi. Mai ales cînd artistul este o fire plină de voiciune şi de loc pedantă, comunicabilă, cu impresia vie şi cu reacţiunea iute, omul de idei are în faţă un exemplar descifrat parcă din

vorbirea Naturii. Cititorul să-mi îngăduie așadar, a transcrie aici încă o amintire personală. Înaintea unei pînze de dimensiuni mici care înfățișează un vas din care se revarsă un mănunchi bogat de flori galbene, Theodorescu-Sion îmi înfățișează un proces pe care aș dori să-l numesc „lupta planurilor". Vasul este de o culoare mai mult deschisă, florile galbene rîd cu o copilăroasă și grațioasă veselie. Această puternică iradiație luminoasă poate aduce însă vasul de flori să „sară" în afară de cadru și de aceea pictorul pe care îl interesează numai apropierea obiectului de marginea scenei dar nu și depășirea ei, „împinge" vasul în fundul perspectivei ceva mai mult decît îi este obiceiul. Căci, în adevăr, este caracteristică pentru pictura lui Sion nu numai apropierea obiectelor, dar și fixarea lor organică într-un anumit plan, în așa fel încît între obiect și planul pe care îl ocupă să se stabilească o legătură funcțională. Totul este legat în pictura lui Sion: lucrurile între ele și acestea cu planul în care există. Această vedere mi-o confirmă artistul cînd, conducîndu-mă în fața vasului cu flori, îmi lămurește, printr-un gest violent înainte și unul prevăzător înapoi, munca de fixare a vasului în spațiul în care o floare pictată trebuie să respire.

Se înțelege chiar și din cele spuse pînă acum că studiul compoziției nu acaparează întreaga atenție a pictorului. O bună parte este rezervată culorii pe care, după ce o întinde într-o groasă pastă continuă, o modelează cu cuțitul. Vesela strălucire de care s-a vorbit mai sus apare însă numai intermediar și nu foarte des. Tonurile mai închise sau mai înfocate par a fi predilecția mai statornică a pictorului și lumina generală a expoziției are ceva din răceala și taina unui umbrar de pădure. Ici și colo scînteiază cu toate acestea încinsa atmosferă a peisajelor de la Balcic. Dezolarea țărmurilor calcinate de soare, pămîntul alb, fărămicios și sterp... În locul voioasei forfoteli omenești din peisajele de la munte, în locul împăcatei tovărășii a omului cu Natura, pustiul solului steril! Marea și cerul, menite să întregească acea contradictorie impresie de arșiță și răcoare, pe care o resimțim și în realitate la țărmul mărilor sudice, lipsesc, de data aceasta, din pînzele lui Sion sau se lasă întrezărite numai pe mici porțiuni.

S-a pronunţat mi se pare undeva cuvîntul de „clasicism" în legătură cu pictura lui Theodorescu-Sion. O asemenea afirmare trebuie considerată însă cu mare prudenţă. Căci dacă prin „clasicism" înţelegem numai acoperirea lucrului cu impresia, atunci pictura lui Sion poate să-şi asume şi acest calificativ. Desenul precis al lui Sion înseamnă o reacţiune antiimpresionistă şi din acest punct de vedere şi o întoarcere către clasicism. Dar numai din acest punct de vedere căci o mulţime de alte condiţii îl ţin departe de această orientare. Şi mai înainte de toate însăşi multiplicitatea elementelor prinse într-un grup monumental ca în baroc. Apoi situaţii dramatice ca în bucata *Fata lui Moş Pătru* sau tendinţa de a înfăţişa mişcarea, ca în aceasta din urmă sau în *Întoarcerea de la Tîrg*. Să mai adăugăm că, uneori, axa centrală a tabloului nu corespunde cu axa centrală a compoziţiei. Nevoia de a încălca simetria şi de a o înlocui cu o opoziţie de elemente în luptă capătă o ilustrare interesantă în bucata *Plăeşii*, unde prezentarea felurită a celor două personaje, unul din faţă şi celălalt din profil, produce o patetică impresie. Pretutindeni sub acest limbaj de forme clare, nota prelungă a sentimentului iubitor de contraste şi de mişcare, după cum efectiv în viaţa munteanului sub calmul, uneori mohorît, al atitudinii, se ascunde o clocotitoare viaţă de pasiuni.

Expoziţia din „Salonul Ileana" înseamnă fără îndoială unul din momentele acelei renaşteri artistice pe care se pare că o trăim de cîţiva ani de zile. Ochiul artistului român făgăduieşte să devină mai ager; mîna care modelează, mai sigură. El se smulge din calea imitaţiilor de aiurea şi merge hotărît pe propriul său drum. Unul dintre acei în care această prefacere se declară cu mai multă vigoare este Theodorescu-Sion şi este de prevăzut că în curînd conştiinţa publică şi-l va însuma.

EUGEN DRĂGUȚESCU

Ilustrații pentru Arghezi, Bacovia, Barbu, Blaga, ș.a., cu o prefață de *Tudor Vianu*.

PICTORUL ȘI POETUL

Prietene, am nevoie de ajutorul tău. Arta mea nu mai mă mulțumește. Mijloacele mi se par sărace. Gîndește-te cît de nefericită este soarta poetului. Pentru a înfățișa lumii visul lui intim, el trebuie să se folosească de cuvintele tuturor. Caută în pasta greoaie a cuvintelor linia visului meu și scoate-o la lumină, mai întîi pentru mine, apoi pentru ceilalți oameni.

PICTORUL

Bucuros aș răspunde chemării tale, dacă nu mi-ar fi teamă că ajutorul meu va fi neîndestulător. Pot eu oare să fac mai bine ceea ce îți este atît de greu ? Visul tău este alcătuit oare numai din linii și culori ? Cunosc o treaptă a visării, unde și ochiul lăuntric s-a închis. Ciutura somnului descinde atunci către o adîncime a apei în care lumina stelelor a pierit și din care nu mai urcă, pînă la noi, decît murmurul undelor negre. O, de cîte ori nu mi-am blestemat uneltele ! Din visul omului, ele pot da atît de puțin. Dacă nu mă înșel, prietene, arta ta este cu mult mai bogată.

POETUL

Este de prisos să-mi amintești lucruri pe care le știu atît de bine. Poate oare uliul să învețe cîrtița ce este întuneri-

cul? Sînt însă o cîrtiță ciudată. Mi-ar plăcea să aflu ce este lumina. Ascultă cîntecele mele și spune-mi ce vezi?

PICTORUL

Voi încerca. Vorbește! Ce lucru ciudat! Nu văd nimic din cele ce privesc oamenii. Pe lumea asta nu există îngeri și arătări. Și porunca aceasta, porunca aceasta care vine de sus, cum s-o înfățișez? Voi evoca statura unui om învins! Mă silești să fac un lucru primejdios pentru un pictor. Trebuie să închid ochii...

POETUL

Cînt totuși minuni ale luminii. Privește roata acestui păun! Ușoara povară a penelor lui luminează ca flacăra care mistuie o esență delicată.

PICTORUL

Este ca un soare nou. Un soare care n-a răsărit niciodată pe lume. Cum voi putea să-l pictez?

POETUL

Un poet a vorbit odată despre „Soarele negru al Melancoliei".

PICTORUL

O dovadă mai mult că răsăritul lui nu risipește ceața și nu scoate forme din umbră...

POETUL

Atunci...

PICTORUL

Sarcina mea nu va fi să văd mai bine ca tine, ci să văd ca tine, în felul tău... Ochii mei nu trebuie să se pregătească pentru *vedere*, ci pentru *viziune*.

POETUL

Credeam că voi găsi un tîlmaci şi înţeleg acum că nu poţi vorbi decît tot în limba mea, deşi cu alte semne...

PICTORUL

Nu există artist care să fie numai traducător.

POETUL

Crezi deci că tovărăşia noastră nu e cu putinţă ?

PICTORUL

Prietenia poeţilor mă poate inspira, dar nu-mi poate propune teme.

POETUL

Vrei să răspunzi totuşi chemării mele ?

PICTORUL

Voi încerca să privesc cu ochiul poeţilor şi să evoc lumea apărută sub Soarele negru al Melancoliei lor...

ILUSTRAŢIILE LUI DEMIAN

Arta ilustrării de cărţi ocupă un loc cu totul deosebit, în acelaşi timp discret şi suveran, printre celelalte îndeletniciri artistice. Este o ramură a interpretării şi a creaţiei. Artistul porneşte de la presupunerea că o povestire sau o dramă, un roman sau o descriere de călătorie sînt formele manifestării verbale ale imaginilor formate în închipuirea scriitorilor şi pe care aceştia urmăresc să le impună cititorilor lor. Poezia s-a spus încă din vechime, este o pictură vorbitoare. S-a adăugat, mai tîrziu, că pictura este poezie în forme şi culori. Această maximă din urmă a fost atacată atunci cînd s-a constatat excesul, uneori lipsa de gust a naraţiunii în pictură. Totuşi, maxima amintită rămîne adevărată cel puţin pentru una din ramurile artelor figurative, pentru arta ilustrării de cărţi. Ilustratorul parcurge o povestire cu acea imaginaţie puternică şi vie, capabilă să-şi reprezinte chipul personajelor şi alcătuirea văzută a scenelor povestite ; alege dintre acestea pe acelea care i se par mai reprezentative şi le exteriorizează în materiale şi cu uneltele sale. Şi cititorul, care încearcă el însuşi să vadă ceea ce i se descrie sau i se povesteşte, află în imaginile ilustratorului punctul de sprijin, terenul de pe care îşi poate lua zborul propria lui închipuire. Ilustrarea de cărţi este deci o artă interpretativă, ca arta actorului sau a virtuosului muzical, deoarece condiţia şi obiectul ei sînt constituite dintr-un fapt anterior de creaţie. Trebuie observat însă că, încercînd să interpreteze viziunea scriitorului, ilustratorul întrupează de fapt propria lui viziune, felul deosebit în care îi apare lumea şi societatea, o împrejurare devenită cu totul evidentă atunci cînd, comparînd între ele mai multe opere ale aceluiaşi ar-

tist ilustrator, constatăm între ele o asemănare, o atmosferă care le învăluie, o sensibilitate care le animă deopotrivă, adică un stil. Prin stilul lor, operele ilustrației depășesc sfera interpretării și se rînduiesc în aceea a creației. Discreția, modestia artei ilustrative ascund suveranitatea unei fapte majore a artei. Gustave Doré, ilustratorul lui Dante, al lui Cervantes, al Bibliei, a fost unul dintre artiștii de geniu ai timpului său.

În trecutul artelor figurative românești, n-am avut mulți ilustratori remarcabili. Este probabil, după cum rezultă din documente publicate de curînd, că Theodor Aman s-a gîndit cîndva la ilustrarea lui Mihai-Vodă-Viteazul al lui N. Bălcescu. Dar nici N. Grigorescu, nici I. Andreescu, nici Luchian sau Petrașcu nu s-au oprit vreodată asupra temei atît de atrăgătoare a ilustrării unora dintre operele de seamă ale literaturii noastre. Tema aceasta și-au propus-o uneori artiști mai noi, obținînd rezultate care vor trebui odată examinate după legăturile lor și apreciate după meritul ce le revine. Se va vedea atunci mai bine, dar se poate afirma de pe acum, că în primele rînduri ale ilustratorilor români stă pictorul A. Demian, creatorul unui stil ilustrativ foarte original, manifestat într-o serie de opere, apărute de curînd.

Demian a ilustrat în ultima vreme întreaga operă a lui Creangă, în traducerea franceză a Elenei Vianu, o antologie de poezii populare romînești tălmăcite de A. Sperber, *Baltagul* lui M. Sadoveanu, în versiunea engleză a Eugeniei Farca, o culegere din basmele lui Pușkin și din baladele populare rusești, transpuse în versuri românești de Adrian Maniu. A luat astfel naștere o operă întreagă, dintre cele mai atrăgătoare, un eveniment de seamă al mișcării plastice mai noi. Demian a înțeles bine condițiile ilustrației. Toate imaginile sale, realizate în plan și colorate, în alb și negru sau în desene așezate în fruntea capitolelor, nu sînt notațiuni libere și subiective, cum se întîmplă uneori cu operele altor ilustratori, ci se integrează într-un punct precis al narațiunii, fixează cîte un moment al acesteia și dă o interpretare personală, dar adecvată, viziunii scriitorului și aceleia pe care cititorul o caută. Astfel, toate momentele de seamă ale amintirilor, basmelor și povestirilor lui Creangă trăiesc pentru noi încă o dată și cititorul care le privește este bucuros să le vadă înviate în viziunea pictorului, după ce a încer-

cat să le întrezărească cu propria lui închipuire. Iată copiii la școală, în bănci, avînd în fața lor pe preot, pe învățător și pe moș Fotea, cojocarul satului, înarmat cu bicișorul de curele, temutul Sfîntul Niculaie. Iată caii legați unul de altul, trecînd podul peste apa Ozanei, cu bunicul David în urmă, cu băiatul în capul convoiului. Iată fetele zbenguindu-se într-un tufiș. Iată hora popii cu flăcăii și atîtea alte scene ale *Amintirilor* și basmelor, în care moldovenii lui Ion Creangă trăiesc cu un mare adevăr, chiar atunci cînd împrumută chipul lor unor ființe din afara sferei umane, de pildă caprei din *Capra cu trei iezi,* costumată în portul țărancelor moldovence, cu fotă și iie cu rîuri, sau personajelor fabuloase ale basmelor. Costumul, atitudinile corporale ale bărbaților și ale femeilor din popor, gesturile lor tipice, expresia și gesticulația lor, animalele și obiectele gospodăriei, scenele intimității domestice, omul în călătorie, călare sau îndemnîndu-și caii, în timp ce însoțește pe jos căruța, nenumărate aspecte ale felului în care apar, se mișcă și lucrează oamenii lui Creangă se ivesc deopotrivă în desenele și planșele colorate ale lui Demian. Societatea evocată de Demian este încă foarte vie, dar dacă în secolele viitoare s-ar putea produce schimbări esențiale în felul comportării și moravurilor ei, ilustrațiile lui Demian vor rămîne ca unul din documentele cele mai elocvente ale epocii care ne cuprinde pe noi și pe personajele lui Creangă, oamenii care de multe sute de ani trăiesc în așezările lui din ținutul Neamțului. Cînd ilustrațiile despre care vorbim fixează unul din momentele basmelor, adică dintr-o arie tematică legată de împrejurări vechi ale istoriei românilor, ilustratorul reprezintă costumul și atitudinile stăpînilor medievali, plini de măreție, dar fără nici un hieratism în expresia sau postura lor, cu o adaptare remarcabilă a liniei bizantine la linia vie și mobilă a vieții și cu un sentiment al trecutului istoric la fel de puternic și clar ca acela cu care a însoțit observația vieții și a oamenilor contemporani.

Foarte atrăgătoare sînt în ilustrațiile lui Demian modalitatea compoziției, felul punerii în pagini, indicarea relațiilor dintre personaje în unitatea aceleeași scene. Aici se vădește cu deosebire acordarea artei ilustrative a lui Demian cu necesitățile interpretării literare, integrarea organică a imaginii plastice în narațiune, chipul în care desenul și pic-

tura sa povestesc la rîndul lor, conform vechii formule, o pictură vorbitoare. Spațiul compozițiilor lui Demian nu este niciodată gol. Inspirat de un sentiment foarte general în întreaga artă românească, și care este unul din cele mai răspîndite în poporul nostru, Demian însoțește totdeauna imaginea oamenilor și a scenelor lor de viață cu înfățișări ale naturii. Natura, floarea și iarba, tufișul și copacul stau mereu în preajma oamenilor și apar ca însoțitorii lor în toate ocaziile. Sentimentul comunității dintre om și natură, atît de caracteristic pentru întreaga sensibilitate românească, a dobîndit una din expresiile lui cele mai mișcătoare în arta lui Demian. Alteori, oamenii sînt însoțiți de obiectele uzului casnic și artistul le înfățișează ca și pe aspectele naturii, cu o minuție clară și grațioasă, menită să prilejuiască privitorului o descoperire încîntătoare.

Vrednică de remarcat, ca unul din izvoarele cele mai prețioase ale stilului lui Demian, este în fine preferința pe care artistul o arată unuia dintre tipurile poporului român. Această preferință se îndreaptă mai ales către formele juvenile ale expresiei și ale corpului, către copilărie și adolescență, către tot ceea ce în dezvoltarea tipului omenesc înseamnă momentul lui de candoare, de grație și nevinovăție. Artistul a reținut aceste aspecte cu o emoție pură și delicată, cu o tandrețe care alcătuiește partea cea mai atrăgătoare a inspirației sale. Gracilitata trupurilor, înclinarea grațioasă a gîtului și a capului, expresiile pline de suavitate sînt remarcate de toți acei care răsfoiesc desenele lui Demian. Forța și sentimentul elementarului nu-i lipsesc totuși artistului, mai ales în evocarea naturii animale, a ursului din poveste, a cailor năzdrăvani, deși felul cel mai propriu al sensibilității lui Demian îl poartă mai ales către ceea ce este tineresc și naiv. Această înclinare a sa l-a dus, uneori, și către formele arhaice ale compoziției, ca de pildă atunci cînd, în ilustrația sa de pe coperta mobilă a poeziilor populare traduse de Sperber, a înfățișat calul din profil și personajul care-l călărește, un haiduc, din perspectivă frontală. Artist reprezentativ al poporului nostru, Demian, a știut să-și adapteze inspirația sa la un sector tematic deosebit, atunci cînd i s-a întîmplat să ilustreze opere literare provenind din alte literaturi, de pildă basmele lui Pușkin și baladele populare ruse. A apărut atunci o altă regiune și

pitorescul uman și natural, călăuzit de sentimentul unei mari rigori, al unui puternic dinamism. Posibilitățile lui Demian sînt foarte numeroase și variate ; ele sînt călăuzite de o deosebită pătrundere pentru toate formele istoriei și ale vieții populare.

Deschid, redeschid și privesc îndelung și cu multă plăcere ilustrațiile lui Demian. Mi-era cunoscut din timpul unei activități destul de întinse, dar îl regăsesc acum în forma foarte fericită a închegării talentului său. Vor urma, desigur, alte multe opere, și de pe acum aștept cu bucurie ceea ce va trebui să vie, noile imagini prin care arta lui Alecsandri, a lui Costache Negruzzi, a lui Ion Ghica, a lui N. Filimon și a atîtor altora ar putea trăi într-o nouă ipostază, grație iscusitului și ingeniosului meșter ilustrator.

CORNELIU BABA — PICTOR AL OMULUI

Privesc de ani de zile tablourile lui Corneliu Baba : regăsesc cu admirație pe cele vechi și mă bucur să descopăr, în fiecare an, pe cele care li se adaugă, aduse de valul neistovit al unei mari rigori artistice. Față de impresionismul cu o atît de lungă domnie în pictura modernă, Corneliu Baba reprezintă momentul recuceririi valorilor esențiale. Artistul nu mai este atras de aspectul fugitiv al lucrurilor și ființelor, de impresiile clipei și ale destrămării. Este exponentul unei noi încrederi acordate realității. Sub penelul lui, chipurile și obiectele se constituie ca structuri stabile, pătrunse de semnificații adînci. Ochiul privește și mintea înțelege. Cooperarea acestor două funcțiuni acordă pînzelor lui Corneliu Baba adevărul și temeinicia lor. O natură moartă ne aduce în față materialitatea lucrurilor, formele și gradele diferite ale rezistenței lor, a asprei pînze de in azvîrlite peste o masă de lemn, a lutului plastic din care a fost întruchipată cana ieșită din mîinile olarului, a cărnurilor fragede pregătite pentru cină. Artistul nu trăiește într-o lume a aparențelor, ci în universul consistent al materiei de care ființa noastră se leagă prin atîtea fire. Într-un peisaj industrial, părăsit de oameni care și-au încetat pentru mai multe ceasuri munca lor, au rămas construcțiile ridicate de ei, albele suprafețe ale cuburilor ridicate unele peste altele, magaziile posomorîte în planurile mai adînci, scheletul sondelor sau al macaralelor. Au plecat muncitorii ca să prînzească sau să se odihnească, dar au rămas formele plăsmuite de ei pentru a le adăposti, a le îndruma și a le ajuta munca. Aceste forme ne vorbesc despre constructorii lor și,

în liniştea lor reculeasă, în singurătatea lor fantomatică, simţim ceva deopotrivă cu emoţia încercată în faţa frunţii descoperite a celui care a trudit o zi întreagă.

Prezenţa umanului este nelipsită din arta lui Corneliu Baba. Acest artist, este, în primul rînd, un pictor al omului. Omul este mai întîi, o fiinţă fizică, o complexiune organică ; lunga evoluţie a vieţii i-a acordat supleţea, graţia şi delicateţea, evocate în nuduri. O femeie a adormit cu braţele încrucişate deasupra capului, cu un picior ridicat deasupra genunchiului celuilalt. Nici o altă speţă animală nu se odihneşte astfel. Plasticitatea acestei poze este specific umană, pentru că ea reprezintă posibilităţile pe care omul, adică fiinţa cea mai activă a creaţiei, le-a dat corpului său. Este primul strat al umanului.

Al doilea strat al umanului este omul social. Relaţiile omeneşti au fost adeseori înfăţişate de Baba. Uneori sînt atingerile delicate între suflete. O fetiţă s-a oprit în faţa violoncelistului: acesta urmăreşte cu privirile ridicate firul melodic urzit de arcuşul său, în timp ce copila, atrasă de vraja cîntecului, consideră cu uimire meşteşugul omului capabil să înfiripeze minunea lui. Un jucător de şah şi-a uitat mîinile pe genunchi, absorbit de problema complicată apărută în punctul unde a ajuns jocul. Nu se vede partenerul jucătorului, fiindcă legătura dintre cei doi oameni trece prin soluţia căutată a problemei, care cere singurului jucător înfăţişat acea intensă activitate a minţii, atît de absorbantă, încît corpul omului, în poza odihnei totale, apare ca un obiect părăsit.

O temă adeseori reluată de Baba este aceea a grupurilor de ţărani sau de muncitori în munca sau în odihna lor : marile pînze de compoziţie, printre cele mai valoroase ale maestrului. Iată grupul de ţărani de altădată, porniţi la cîmp cu femei, cu copii. Ţăranul mai vîrstnic din fruntea micului convoi poartă desaga cu merinde ; îi urmează celelalte personaje, în vestmintele lor sărace. Nu vorbesc între ei, fiecare pare închis în sine, cu privirile îndreptate către puncte deosebite, dar îi leagă şi îi uneşte, în dîrzenia lor comună, suferinţa care-i stăpîneşte pe toţi deopotrivă. Legătura dintre oameni este aci, şi în toate celelalte pînze cu tematică împrumutată vieţii de altădată a satelor, aceea a destinului lor. Oamenii par stăpîniţi de un necaz adînc, de

o năpastă, şi, închişi în meditaţia soartei lor, pictorul îi înfăţişează cu mijloace portretistice. Puţini alţi pictori români au manifestat o cunoaştere la fel de profundă, ca aceea a lui Baba, în legătură cu felul de a fi, de a se comporta, de a se grupa al sătenilor din epoca mai veche, cu natura sentimentelor şi a gîndurilor ce îi stăpînesc. Cina este pentru micul grup familiar, în faţa mesei goale, un moment al restriştei. S-a sfîrşit lucrul în orele dimineţii şi înainte de a-l relua, se odihnesc la cîmp, lîngă ţarina muncită, bărbatul istovit, copilul învelit în ţoale, şi numai nevasta veghează cu mîinile împreunate, cu ochii încărcaţi de durere, privind fără ţintă. Dar grupul muncitorilor de la furnale, unde vor introduce peste o clipă bara groasă de fier şi o vor răsuci în flăcări, nu mai sînt întorşi către ei, pierduţi în meditaţia lor, ci privesc către aceeaşi ţintă, întruchipează un grup unificat şi conştient, şi vigoarea lor pare decisă la faptă. Fără să „povestească", fără vreo fabulaţie, compoziţiile de grup ale lui Baba posedă o extraordinară elocvenţă, o putere a evocării omului, prin care această parte a operei artistului ne apare ca una din cele mai de seamă manifestări ale picturii româneşti în noua noastră epocă.

Pictorul omului este un portretist. De pe acum, publicul leagă de numele lui Corneliu Baba reprezentarea unui mare portretist, a unuia dintre cei mai de seamă pe care i-a produs tradiţia noastră de artă. Şi, în adevăr, fără a face vreo nedreptate celeilalte părţi a operei maestrului, putem spune că, în portretele lui, Corneliu Baba şi-a dat toată măsura puterii lui de pătrundere psihologică, dar şi a fanteziei lui vizionare. Uneori s-a oprit în faţa unor modele care, nelegate de faima publică, i-au dat artistului posibilitatea de a înfăţişa, mai ales în portretele de femei, resemnarea, delicata înflorire a tinereţii, siguranţa de sine a unei frumuseţi feminine. Chemat să ilustreze cîte o operă literară, pictorul a primit întipăririle acesteia şi le-a grupat apoi într-o sinteză a închipuirii sale, cu atît adevăr şi atîta forţă, încît nimeni nu-şi mai poate reprezenta pe eroii cărţilor ilustrate de Baba altfel decît în forma pe care le-a dat-o artistul. Astfel s-a întîmplat, de pildă, cu *Mitrea Cocor* al lui Mihail Sadoveanu, cu frumosul şi viteazul tînăr, cu sumanul azvîrlit pe umeri, ca un om pornit la o treabă grabnică şi a cărui

statură zveltă, a cărui față osoasă prelungită în vigoarea grumazului contrastează cu poezia ochilor departe văzători. Intuiția corpului, a tensiunilor care îl stăpînesc, se completează astfel cu înțelegerea morală a omului într-o imagine pe care n-o mai putem uita.

I-a plăcut, de mai multe ori artistului, să se figureze pe sine însuși. Ca mulți dintre marii portretiști ai trecutului, Corneliu Baba s-a privit și el în oglindă, căutînd să se înțeleagă. Dar care om n-a încercat măcar o dată să se priceapă pe sine, în dominantele caracterului său? Autoobservația este o operație dificilă, legată de riscurile înșelării. Între conștiința omului și firea sa adevărată se pot interpune închipuirea lui despre sine sau imaginea care s-a format în mintea semenilor săi pe care aceștia i-o transmit și uneori i-o impun. Omul caută atunci să se înțeleagă și nu află decît masca lui, dar și în această mască găsește el ceva din firea lui adîncă. Autoportretiștii au pictat adeseori această mască cu un fel de intenție auto-ironică, în care scînteiază însă o parte din lucida conștiință de sine a artistului. Rezultatul unui asemenea proces al cunoașterii ne întîmpină în marele autoportret al lui Corneliu Baba, în care deasupra trunchiului masiv, înveșmîntat în catifea neagră, sub boneta neagră, figura puternică, privind către noi printre gene, cu gura amară și disprețuitoare, ne aduce imaginea unei vigori luptătoare. Este chipul unui condottiere, al unui erou al voinței omenești? Artistul a adoptat o mască, dar ea nu este cu totul nepotrivită pentru pictorul plin de energie în concepție și realizare, mare cunoscător de oameni.

Pătrunderea psihologică scormonitoare și-a găsit un teren de aplicare, deosebit de fecund, în portretele cîtorva oameni de seamă ai epocii noastre. Pictorul i-a observat în faza înaintată a existenței lor, cînd acumularea experiențelor și suferințele vieții au dat un relief deosebit înfățișării lor. Iată-l pe George Enescu, într-unul din ultimele lui concerte, încărcat de glorie covîrșitoare, cu mîna destinsă care a purtat arcușul timp de zece ani, mulțumind publicului aclamator, arătîndu-i acestuia o față sculptată de suferință. Iată-l pe Mihail Sadoveanu, odihnindu-se cu măreție în jilțul bătrîneților sale, pe artista Lucia Sturdza-Bulandra, irumpînd cu figura ei încărcată de o expresie concentrată și voluntară

din fastul toaletei negre, luminată de podoaba dantelelor. Iată-l pe colecționarul de artă K. Zambaccian, zidit în tristețea lui. Iată dublul portret al lui Tudor Arghezi și al soției lui, în care o relație umană între doi tovarăși de viață este reprezentată cu o rară penetrație. Este o galerie patetică de figuri omenești, pictată de un mare artist, vrednică să figureze în Muzeul artei universale.

Corneliu Baba este, prin toate aspectele artei lui, un pictor al omului. Dimensiunea umană este pretutindeni prezentă în arta lui. Înregistrăm această prezență chiar acolo unde tematica nu implică figura omului. Dar ea ne vorbește mai puternic, acolo unde artistul și-a propus anume studiul caracterelor omenești, așa cum acestea apar în expresia figurilor, în atitudinile corpului, în elocința mîinilor, nelipsite din portretele lui Baba. Consacrîndu-se cu o deosebită înclinație portretului, Corneliu Baba a întregit personalitatea unui pictor al omului, a unui artist viguros și adînc, la care elementele realității observate se recompun în imaginile unei fantezii vizionare.

Prin arta lui Corneliu Baba, glorioasa tradiție a picturii românești a atins unul din punctele cele mai înaintate ale dezvoltării ei.

SCULPTURA ROMÂNEASCĂ

Sculptura românească este o plantă răsărită de curînd în pămîntul țării noastre. Veacuri de-a rîndul instinctul plastic al țăranului român s-a mulțumit cu lucrarea lemnului, răspîndind în jurul său, pe poarta și pe stîlpii locuinței sale, pe uneltele lucrului și pe obiectele domestice ale interiorului său, o miraculoasă floră decorativă. Reprezentarea spațială a omului, a expresiei și a atitudinilor sale, n-a alcătuit însă niciodată obiectul aspirației artistice a țăranului român. Trăind în cadre de viață tipice, decorația cu formele ei prestabilite și tradiționale era pentru societatea rurală românească o expresie artistică mai naturală. Reacția individualistă a conștiinței nu izolase încă, pentru ea, statura solitară a omului, modelul însuși al plasticii europene. Nici biserica țării, dependentă de modelele artistice ale Bizanțului, nu producea o atmosferă mai prielnică eflorescenței plastice. Arta idealistă înfățișînd pe om în ipoteza transcendentă a Sfântului, arta Orientului creștin nu putea avea nimic comun cu acel realism latent pe care îl găsim la baza întregii plastici figurative a Europei. Nici solul instinctelor locale, nici atmosfera religioasă a țării nu favorizau, așadar, ceea ce a devenit mai târziu, sub imperiul altor condiții de viață, tânăra sculptură românească.

Aceste condiții trebuiesc căutate în revirimentul care a îndemnat societatea românească a veacului al XIX-lea să-și însușească stilul de viață al Occidentului. Democratizarea, în sens apusean, a instituțiilor noastre, a scos în primul plan al evidenței figura omului public, propus recunoștinței posterității. În acest moment apare nevoia unei sculpturi

românești. Începuturile sînt atît de modeste, încît greu ar fi putut închipui cineva elanul viitor al modelatorilor români.

Organizatorii statului la mijlocul veacului trecut creează „Expozițiile publice a operelor artiștilor în viață“, menite să solicite noua producție plastică. Începînd cu anul 1865, aceste expoziții se succed cu destulă regularitate. Tranziția de la vechea artă a crestăturilor în lemn către noua artă a modelajului este marcată prin faptul că primele expoziții oficiale primesc, în secția lor pentru sculptură, și unele lucrări de mobilier artistic. Astfel, chiar în 1865 și, mai tîrziu, Teodor Aman, care trebuia să înscrie un capitol atît de însemnat în istoria picturii românești, înfățișează publicului obiecte de mobilier, încrustate frumos cu motive ornamentale, cu portretele în basorelief ale prinților români sau cu ale strămoșilor Traian și Decebal. Un alt nume i se asociază, acela a lui Mihail Babic, fost elev al Academiei din Viena, de asemeni meșter iscusit al lemnului.

Din primul moment însă, cîțiva artiști străini, instruiți în academiile artistice ale Europei centrale, aduc și tehnicile mai noi ale plasticii rotunde. Ceea ce a putut atrage pe acești meșteri modești ai timpului, ale căror nume ar putea fi cu greutate sustrase uitării, era îndeletnicirea lucrativă a decorării mormintelor cu figuri alegorice și funerare, după o modă care în vremea aceasta începuse să se înrădăcineze. Astfel, îngerul funerar, pe care un oarecare Iosef Partacovitz, fost elev al Academiei din Viena, îl expune în 1865, ne vorbește destul de limpede despre sfera de activitate a acestor primi modelatori străini veniți în România.

Unul singur din această primă generație de sculptori străini izbutește să lase un nume și, printr-o activitate îndelungă și fecundă, să se impună atenției istoricului. Este Karl Storck (1826—1887), german din Hanau, un oraș celebru prin bijutierii și argintarii săi. Adevărat „compagnon errant“ al vremii sale, Karl Storck se găsește în 1848 la Paris, unde izbucnirea Revoluției îl face să se înapoieze în patria sa. În anul următor, el primește angajamentul bijutierului I. Resch, care îl aduce în București ca ciselor. După cîțiva ani de lucru în atelierul lui Resch, el deschide un atelier propriu pentru sculptură decorativă. O năzuință mai înaltă trăia însă în sufletul lui Karl Storck și, astfel, în puterea vîrstei, el pornește spre München, spre a studia la Academia de belle-arte, în

atelierul sculptorului Max von Widemann. Sfîrşitul anului 1858 îl readuce însă în Bucureşti, unde începe o activitate dintre cele mai fecunde.

Lui Karl Storck îi datoresc Bucureştii primele sale statui. Firea cumpănită a acestui bun german, sprijinită de influenţele clasicismului unui Canova şi Thorwaldsen, îl conduc către lucrări pline de echilibru şi armonie, în care corectitudinea academică nu exclude o anumită vigoare. Artistul nu este decît rareori un modelator al nudului. Numeroasele comenzi pe care le primeşte fac deocamdată din el un maestru al busturilor răspîndite cu profunzime în atîtea săli festive ale Capitalei, în Palatul Regal, în Academia Română, în incinta Camerei şi Senatului, oriunde se simţea nevoia imortalizării unei figuri distinse în treburile publice. Comenzile mai mari sosesc fără întârziere. Cînd în 1862, se construieşte Palatul cu coloane ioniene al Universităţii, arhitectul Alexandru Orăscu însărcinează pe Storck cu execuţia reliefului care trebuia să ocupe frontonul triunghiular al clădirii. Vulturul din vîrful frontonului şi grifonii care îl mărginesc în colţuri limitează scena reprezentînd pe *Zeiţa Minerva încununînd Ştiinţele şi Artele :* vastă compoziţie alegorică cuprinzînd figuri nude şi drapate cu o artă plină de siguranţă, orientată de modelele clasicismului.

În 1869 execută K. Storck statuia în marmoră albă a Spătarului Mihail Cantacuzino, ctitorul micii biserici Colţea şi a aşezămintelor spitaliceşti pe care caritatea sa, deopotrivă cu a atîtor alţi boieri ai ţării, le creează la sfîrşitul secolului al XVII-lea. Aici, ca şi în statuia Domniţei Bălaşa (1881), ctitoriţa bisericii cu acelaşi nume şi a aşezămintelor brâncoveneşti, este modelat pentru întîia oară vechiul costum al boierilor români, a căror largă şi masivă draperie dă figurilor reprezentate pondere şi volum. Dar mai presus de aceasta, printr-un efort de intuiţie cu totul remarcabil, artistul izbuteşte să pătrundă în sentimentul istoric al acestor figuri, în liniştea plină de cuminţenie şi forţă a boierului, în gingăşia castă şi împodobită a Domniţei, care retrăiesc astfel pentru noi în valorile lor tradiţionale şi consacrate.

Noua dinastie, instalată în 1866, îl întrebuinţează adeseori pe Storck. [...] Tot el este acela care, după încetarea războiului din 1877, este chemat să imortalizeze în faţa

Rahovei și a Smîrdanului, în Bulgaria, amintirea faptelor de arme care au dăruit țării independența sa. Către sfîrșitul vieții sale, venită pe neașteptate, sculptorul care, împreună cu Theodor Aman, devenise unul din întemeietorii Școalei de belle-arte din București, evoluează către o manieră realistă, despre care ne stau mărturie micile teracote înfățișînd personaje populare și scene idilice, care, nu fără îndreptățire, au fost comparate cu poeziile lui Alecsandri și pînzele lui Grigorescu, artiști la care pitorescul românesc a ajuns oarecum la expresia lui tipică.

Academiile de belle-arte, înființate în 1864, în București și Iași, capitalele principatelor unite cu puțini ani în urmă, dau repede o recoltă bogată de artiști. Cine urmărește cataloagele „Expoziției artiștilor în viață" poate constata progresul rapid al unui talent plastic, care n-aștepta decît clipa eliberării din vechea constrîngere. Încă din 1872 și de atunci încolo neîncetat, printre expozanți întîlnim tot mai des numele unor artiști formați în atelierele românești. Printre acestea se impune acela al lui I. Georgescu (1857—1898), care, dacă nu începe seria sculptorilor din România, inaugurează pe aceea a sculptorilor români. Cazul său este dintre cele mai izbitoare. Apărut într-un mediu artistic în care tradițiile nu se constituiseră și în care interesul general îl secunda cu destulă indiferență, lucrînd în răstimpul unei vieți scurte, I. Georgescu a produs totuși lucrări de un desăvîrșit echilibru artistic, în care o fină devinație psihologică se unește cu o solidă știință a modelajului. Însușirile de ascuțime și moderație ale lumii din care se ridicase, trăiesc o viață nouă în operele acestui artist care, evitînd excesele, știe să rămînă sobru fără răceală și sensibil fără ostentație.

Ioan Georgescu venea din lumea micilor negustori bucureșteni. Părinții săi îl destinaseră artizanatului și primele sale îndemînări le cîștigă Georgescu în Școala de meserii, de unde trece în atelierul de sculptură al lui K. Storck, la Academia de belle-arte. Lucrarea care îi aduce diploma academică este un nud de bătrîn, păstrat în colecțiile Pinacotecii statului, în care detaliul anatomic bine studiat nu compensează atitudinea forțată a corpului și expresia inertă a figurii. Biograful său, d-l N. Petrașcu, ne vorbește și de un basso-relief, inspirat de Girardon, reprezentînd *Răpirea*

Proserpinei şi care a dispărut în focul care, în 1884, a mistuit o parte din clădirea Şcoalei de belle-arte. Această lucrare îi aduce lui Georgescu bursa de studii în străinătate, pe care, în 1878, le desăvîrşeşte la Paris, cu Eugène Delaplanche. Se ştie care este locul acestui maestru în sculptura franceză a celei de a doua jumătăţi a veacului trecut. Împreună cu Falgruière, cu Mercié, cu Puech, Delaplanche este unul din artiştii care alcătuiesc succesiunea lui Carpeaux şi care imprimă sculpturii franceze, sub Imperiul al doilea, caracterele ei de eleganţă şi supleţe, într-un al doilea rococo. Lecţiile maestrului format la Şcoala din Roma şi a cărui inspiraţie nu era străină nici de modelele quatrocentului florentin, redescoperit acum cu mult entuziasm, par a fi folosit discipolului român. Gracilitatea formelor tinere, care inspirase maestrului grupul *L'Enfant monté sur une tortue* sau renumitele sale Eve, atrage şi pe elevul său. Aşa ia naştere statuia *În Rugăciune,* distinsă la Salonul din Paris în 1880 şi care acum se găseşte în Pinacoteca statului din Bucureşti. Elanul rugăciunii, mîinile care se strîng cu putere, privirile care caută spre cer, buzele pe care expiră murmurul fervent al implorării completează o expresie de o mare intensitate. Această rugăciune este însă a unui copil ; ea nu este a deznădejdii în luptă cu adversitatea, ci a unei purităţi plină de încredere şi candoare, vorbind mişcător din graţia formelor abia înflorite.

Înapoiat din Franţa, în 1882, Georgescu execută la început o serie numeroasă de busturi, printre care se distinge acela al actorului *Mihail Pascaly,* aşezat în Foaierul Teatrului Naţional din Bucureşti. Este o bucată remarcabilă prin modelajul ei precis şi nervos. Caracterul modelului trăieşte cu putere în patetismul trăsăturilor întinse, încadrate de bogata coamă romantică. O menţiune specială merită şi bustul în marmură al *Iuliei Haşdeu,* geniala poetă adolescentă, a cărei figură simplu şi larg modelată este însufleţită de nu ştiu ce lumină interioară, revărsată prin ochii larg deschişi. Dintre operele mai cunoscute ale lui Georgescu, trebuie amintit apoi nudul de femeie *Izvorul,* păstrat în ipsos în Pinacoteca statului şi datînd din epoca pariziană a artistului. Silueta unduioasă prezintă mişcare şi graţie, cum nu i-a mai fost dat artistului să mai găsească decît în mica statuie de bronz *Aruncătorul de lănci,* pe

care o adăpostește grădina caselor Cerchez din București, în str. D. A. Sturdza, și pe care o remarcă puțini din numeroșii trecători care defilează zilnic prin fața ei. Statuia amintind corpurile tinere și pline de agilitate ale lui Verrocchio marchează totuși unul din momentele cele mai fericite ale carierei artistului nostru.

Comenzile publice nu l-au ocolit pe Georgescu și, în timpul scurtei sale activități, i-a fost dat să execute statuia lui *Gheorghe Lazăr* (1886) în București, a lui *Gheorghe Asachi* (1890) în Iași. Monumentul lui *Gh. Lazăr,* este prima statuie executată de un român pentru vreo piață publică a Capitalei. Statura impunătoare, drapată într-o largă mantie, capul puternic și pletos, expresia meditativă a privirilor care pare abia a se fi ridicat din paginile cărții pe care mînile o țin deschisă întregesc imaginea regăsită de orice bucureștean cînd vrea să-și reprezinte figura profetică a marelui învățător. [...] O expresie puternică are statuia așezată a lui *Gheorghe Asachi,* care se odihnește cu adevărat în jețul bătrîneții sale, în timp ce fruntea brăzdată și privirile întoarse înlăuntru, manifestă procesul intens al gîndirii.

În ultimii zece ani ai vieții sale, I. Georgescu a fost profesor al Școalei de belle-arte din București. În atelierul său primesc cea dintîi inițiere sculptorii Fr. Storck, D. Mirea, Brâncuși, G. Dimitriu ș.a. Dar pînă a ne ocupa mai de aproape de această a doua echipă a sculpturii românești este necesar să amintim pe cîțiva din artiștii aparținînd aceleiași generații cu Georgescu. Printre aceștia se distinge Șt. Ionescu-Valbudea (1859—1918), fost profesor la Școala de arte și meserii din București, care-și înfățișează pentru întâia oară lucrările sale la Expoziția artiștilor în viață, îndată după absolvirea Școalei de belle-arte din București, în 1881. În anul următor el pleacă la Paris, unde rămîne până în 1884, studiind în atelierele lui Falguière și Frémiet. Distincțiile obținute la Expoziția universală din 1889 și la Salonul oficial îl recomandă atenției compatrioților săi. Urmând o cale asemănătoare cu a lui Georgescu, inspirîndu-se din mediul artistic pe care îl domina marele prestigiu al lui Carpeaux, el este un modelator de forme tinere și grațioase în *Copii dormind, Bust de fetiță,* în *Nud de femeie,* bucăți care se păstrează în Pinacoteca statului. Interesantul talent

al lui Valbudea n-a fost solicitat de nici o comandă mai importantă. Printre puţinele opere de proporţii mai mari care ni se păstrează de la el, trebuie amintită statuia în ghips *Mihai Nebunul* din Pinacoteca statului. Ciudata statură atletică a bărbatului care ne ţintuieşte cu privirile-i pătrunzătoare, în timp ce din gura deschisă îi zboară imprecaţiile şi blestemele, manifestă, prin tot patetismul înfăţişării sale, o tendinţă romantică în artist.

Împreună cu Georgescu şi Valbudea se manifestă o seamă de alte forţe noi, care susţin producţia sculpturală a timpului, un Athanase Constantinescu, care expune, în 1894, bustul actorului *Gr. Manolescu* în Hamlet, un Const. Bălăcescu, care cultivă portretistica de caracter şi instalează în 1904 monumentul lui *Tudor Vladimirescu* la Tîrgu-Jiu ; un W. G. Hegel, de origine poloneză, format în Franţa, fost profesor la Şcoala de arte şi meserii, apoi la belle-arte, artist prob şi savant, căruia i se datoresc mai multe opere importante, păstrate la Muzeul Simu, statuia aşezată a lui *C. A. Rosetti*, Monumentul *Pompierilor* din Bucureşti şi acela al lui *Dinicu Golescu* în Bucureşti, precum şi cele două statui din Iaşi, aceea a poetului *Vasile Alecsandri* şi a cronicarului *Miron Costin ;* un Carol Storck (1854—1924), fiul mai mare al lui Karl, care după ce studiază cu Rivalta în Florenţa şi după ce lucrează între 1876 şi 1880 la Philadelphia (Statele Unite) se întoarce în ţară pentru a-l ajuta pe tatăl său, înainte de a executa singur lucrări de valoare, cum e statuia în marmură a *Protopopului Tudor* şi mai ales aceea a Generalului *Carol Davila,* din Bucureşti ; în fine, un George Julian Zolnay, din mînă căruia Pinacoteca statului păstrează ghipsul unui *Inger* funerar. După studii terminate la Bucureşti în atelierul lui Karl Storck, Zolnay pleacă în Statele Unite unde ajunge mai tîrziu directorul Academiei de belle-arte din Chicago şi se încadrează în mişcarea plastică de peste ocean. Lista sculptorilor români care lucrează către finele secolului trecut în Bucureşti şi în alte oraşe ale ţării s-ar putea desigur prelungi, cu un G. Vasilescu, un D. Tronescu şi atîţia alţii, care într-o expunere mai întinsă şi-ar găsi locul lor. Decorul public al ţării datoreşte mult acestei prime grupe de sculptori români care o înzestrează cu cele dintîi monumente, răspîndesc cunoştinţa unei tehnici noi şi creează o atmosferă de lucru.

Sfîrşitul veacului trecut şi începutul veacului nostru cunoaşte, în Bucureşti şi în alte oraşe ale ţării, o bogată ecloziune de monumente. Numeroasele comenzi emanate, în acest timp, din cercuri oficiale sau oficioase se adresează însă cu oarecare rezervă artiştilor români. Sculptorii străini sînt adeseori preferaţi. Bucureştii primiseră încă din 1876 darul statuii equestre a lui *Mihai Viteazul*, executată de Carrier-Belleuse. Iaşii primesc, la rîndul lor, magnifica statuie equestră a lui *Ştefan-cel-Mare*, datorită lui Frémiet, în 1883. Mai cu seamă însă după 1900 şi paralel cu progresul lucrărilor de sistematizare a Capitalei, statuile provenind din ateliere străine vin să ocupe principalele ei pieţe. Astfel, apar pe rînd statuia lui *Al. Lahovari* (1901) şi a lui *Lascăr Catargi* (1907) datorite lui Mercié, aceea a lui *I.C. Brătianu* (1903) şi *Take Ionescu* (1929) de E. Dubois, a *Eroilor Sanitari* de Romanelli, care execută pentru Iaşi şi statuia *Domnitorului Alexandru Cuza* (1912), a scriitorului *I. Eliade Rădulescu* de Ferrari, căruia i se încredinţează şi monumentul lui *Ovidiu* din Constanţa, modelat cu o artă plină de armonie şi nobleţe.

Decorul public al Capitalei ţării şi a principalelor oraşe se completa astfel printr-un apel la contribuţia străină, judecat uneori prea larg. În 1890, apare astfel sub conducerea lui N. Petraşcu, revista „Literatura şi arta română", care cerea nu numai o artă de inspiraţie naţională, dar şi o încredere mai largă faţă de talentele indigene. Revista publică în acest sens, articolele arhitectului I. Mincu şi încearcă să cîştige interesul general pentru tînăra producţie locală, nu numai prin articole de critică, dar şi prin reproduceri de artă aduse cu fiecare număr, din care nu lipsesc operele de sculptură ale lui Georgescu, Valbudea, G. Vasilescu şi ale mai tinerilor Fr. Storck, O Späthe şi D. D. Mirea.

Din aceeaşi stare de spirit se constituie în 1900 asociaţia de pictori şi sculptori „Tinerimea artistică". Asociaţia „Tinerimii artistice" există şi azi şi expune regulat, dar rolul ei în gruparea şi organizarea talentelor româneşti a fost precumpănitor în epoca încheiată cu izbucnirea războiului mondial. După „Expoziţia artiştilor în viaţă" înfiinţată, după cum am văzut, în 1865, după expoziţiile cu opere ale artiştilor români şi străini ale „Societăţii amicilor de

belle-arte" creată în 1873, unde apar pentru întîia oară colecțiile generalului D. Mavrus, bunicul marelui colecționar de mai tîrziu, dr. I. Cantacuzino, în fine, după asociația artistică „Ileana", „Tinerimea artistică" este cea de a patra organizație de expoziții artistice a țării. Sculptura „Tinerimii artistice" cultivă modelajul realist în capete de expresie, pe care se pictează o emoție. Chiar numai titlurile unora din aceste opere, trădînd o intenție oarecum literară, manifestă această tendință explicabilă, pînă la un punct, prin faptul că fiind rareori chemată să execute lucrări monumentale, tînăra sculptură a epocii se mulțumește cu opere mai reduse, destinate să împodobească unele din bogatele interioare contemporane. Tendința începe să se pronunțe înainte de „Tinerimea artistică", dar se intensifică în cadrul ei.

Astfel un Filip Marin (1865—1928), a cărui formație începe în București și continuă la Paris, expune, încă din 1894, *Suvenirul,* urmat de *Cugetarea, Reminiscență, Remușcare.* D. D. Mirea (născut în 1868), fost profesor al Școalei de belle-arte din București, care își propune probleme de sculptură națională și istorică, cu ciobani prinși în poza lor pitorească sau cu bustul legendarului Radu-Negru, sacrifică și el gustului timpului, expunînd la „Tinerimea artistică", portretul *Gînduri triste* (1908). O. Späthe (născut în 1875), după studii la Berlin cu Lessing și cu Eberle la München, unde execută *Faunul dansînd* (1898), una din principalele lui lucrări, astăzi în colecțiile Muzeului Simu, se rînduiește printre cei mai activi expozanți ai „Tinerimii artistice". Lucrările sale aparțin aceleiași categorii amintite, cu *Melancolie, Satir, Ciobanul* sau cu lucrări mai mari de un caracter alegoric, precum *In hoc signo vinces* sau *Fiat lux,* în care intenția de a filozofa a artiștilor germani nu folosește totdeauna sculptorului. Dintr-un capitol al sculpturii românești de caracter, dezvoltată în nemijlocită conexiune cu ,Tinerimea artistică" și uneori independent de ea, nu trebuie să lipsească nici amintirea lui Const. Gănescu, născut în 1865 și trăind departe de țară, unde opera lui este mai puțin cunoscută. Muzeul Simu păstrează patru lucrări de Gănescu, *Preot predicînd, Sgîrcitul, Bolnavul și Trei ecleziaști,* opere de o inspirație violent caracterizată, amintind sarcasmul lui Daumier.

Poate însă nimeni altul ca Fr. Storck (născut în 1872), fiu al lui Karl, al treilea artist din familia sa, nu contribuie mai mult să imprime coloratura ei psihologică sculpturii din cercul „Tinerimii artistice“, înainte de a ajunge la lucrări de un sentiment plastic mai viguros. Studiind la început în atelierul lui I. Georgescu, pentru a continua la München cu Wilhelm von Rümann, Fr. Storck se înapoiază în țară, după șase ani de absență, în timpul cărora opere de ale sale sînt expuse în mai multe săli germane. Una din primele lucrări pe care le expune este *Aruncătorul de pietre,* executată la München în 1896, modelajul unei atitudini dinamice, studiată cu corectitudine academică. Simultan cu o bogată activitate portretistică, Fr. Storck dă contribuția sa „Tinerimii artistice“, unde apar pe rînd capetele sale de expresie și statuietele întitulate în chip caracteristic *Castitate, Aurora, Tristeze, Pe gînduri, Căință* etc. Prilejul lucrărilor mai mari nu întîrziară. Un monument consacrat războiului independenței, în comuna Cislău, grupurile monumentale înfățișînd *Industria* și *Agricultura,* pentru fațada Băncii de credit român din București, unul din *Giganții* din Parcul Carol, statuietele celor patru *Evangheliști,* executate în bronz pentru capela familiei Gheorghieff, ridicată de arhitectul I. Mincu în Cimitirul Bellu din București, impun numele sculptorului, devenit între timp profesor de desen și modelaj al Academiei de belle-arte din București.

Mai cu seamă lucrările acestea din urmă merită să reție atenția prin încercarea lor de a găsi echivalențele sculpturale ale liniei și atitudinii fixate în icoanele bizantine ale țării. Monumentalele figuri așezate în cele patru colțuri ale Capelei, ea însăși una din cele mai de seamă opere arhitecturale ale epocii, opresc neapărat pe vizitator. S-ar putea spune că stilul acelor figuri reprezintă mai degrabă o adaptare modernă a bizantinismului, o atenuare realistă a lui, dacă luăm seama la expresia individualizată a capetelor. Nu e mai puțin adevărat însă că tratarea geometrică a draperiei, pe marginea căreia apar vechile motive ornamentale ale cioplitorilor în piatră, puternica concentrarea a compoziției și liniștea măreață a întregii aparențe izbutesc să dezvolte valori monumentale din indicațiile iconarilor bizantini mai vechi. Artistul n-a rămas de altfel la portretistica realistă, cu intenții psihologice, căreia i se datoresc și o serie de capete

de țigănci, studiate sculptural acum pentru întîia oară. În statuietele pe care le modelează după război și care, potrivit deprinderii literare mai vechi, continuă să se numească *Spre infinit, Mister, În contemplație, Adolescență* etc., atenția sculptorului se îndreaptă spre o artă mai stilizată, în care formele văzute larg, întregesc contururi de un frumos efect decorativ.

Printre expozanții „Tinerimii artistice" se găsea și Dumitru Paciurea (1875—1932), fost elev al lui Vladimir Hegel la Școala de arte și meserii din București. După studii la Paris care durează patru ani, într-o vreme în care marea reputație a lui Rodin se impusese, Paciurea se înapoiază în București și, în 1909, devine profesor al Școalei de belle-arte, în locul rămas vacant prin pensionarea lui Hegel. Opera lui Paciurea reprezintă momentul pătrunderii impresionismului în sculptura românească. Modelajul lui se oprește mai mult decît asupra volumelor sau a conturului general, asupra suprafeței descompusă într-o mare multiplicitate de planuri, pe care lumina joacă cu mii de răsfrîngeri. Este cu toate acestea dificil a face din Paciurea omul unei școli și al unui curent. Natură solitară și profundă, acaparat de viața interioară, într-un chip destul de neobișnuit pentru un artist plastic, Paciurea era un om al drumurilor sale proprii. Încrucișarea pașilor săi cu aceia ai lui Rodin era efectul unei afinități elective. Același curent patetic de sensibilitate însuflețește pe ambii artiști. Dacă lui Paciurea i-ar fi plăcut să exprime teorii artistice, așa cum a făcut Rodin întreținîndu-se cu Rilke și Gsell, am fi avut poate o interesantă estetică a tragicului imanent. Paciurea era însă un taciturn. Navigator pe apele oceanului lăuntric, în aceeași măsură ca și observator al formelor exterioare, meditația artistului sfîrșea totdeauna în perplexitate. Din această pricină avem impresia că în operele lui rămîne totdeauna ceva neexprimat și că o atmosferă enigmatică le înfășoară. Sculptura românească atinge cu D. Paciurea, căreia va trebui să-i alăturăm pe Brâncuși, punctul cel mai înalt al evoluției ei. Contemporanii n-au avut însă totdeauna justul sentiment al măreției acestui maestru, care în timpul întregii sale cariere a primit o singură comandă oficială, restul timpului folosindu-l în modelaje de busturi, în proiecte monumentale și în alegorii în care capătă formă visarea lui tragică și neliniștită.

Busturile lui Paciurea ar merita singure o cercetare amănunțită. Deși, după categoria lor, ele aparțin unei producții larg reprezentată la „Tinerimea artistică", se deosebesc totuși de aproape tot ce se expunea aci, prin faptul că niciodată ele nu se mulțumesc să noteze o expresie fugitivă și, cu atît mai puțin, un sentiment tipic și convențional. Intuiția artistului pătrunde adînc în individualitatea modelului. Priviți bustul pictorului *Luchian.* Capul se sprijină cu delicatețe pe degetele răsfirate ale mîinii și în această simplă atitudine, care economisește forța și parcă se teme să apese prea mult, retrăiește toată gingășia minunatului pictor al florilor. Un zîmbet pornește de pe gura spirituală și aleargă pe toate trăsăturile figurii, dar se oprește sub ochii care privesc cu tristețe spre lume. Aproape toate operele portretistice ale lui Paciurea manifestă aceeași putere divinatorie, care, trecînd peste etichetările psihologice generale, pătrunde în particularitatea irațională a omului. Nici operele alegorice ale lui Paciurea, acele care se numesc *Sfinxul* sau *Zeul Războiului* nu pornesc de la vreo concepție intelectuală, de la vreo idee căreia i se caută echivalențele plastice. Ele sînt mai degrabă monumentalizarea unor expresii, în care apare ceva din adîncimea tragică a sufletului. Nimeni nu va privi apoi fără emoție bustul lui *Cristos*, în clipa în care strigă cerului rugăciunea sa : „Părinte, iartă-le lor, căci nu știu ce fac". Gura expiră ultimul său suspin și spasmul supremei dureri înalță capul și trece prin tot corpul, a cărui mișcare abia indicată, nu este mai puțin elocventă.

În Parcul Carol I, amenajat pentru Expoziția jubiliară din 1906, Paciurea a modelat statuia în piatră a unuia din *Giganții* care păzesc pe frumoasa adormită în romantica grotă, care închide perspectiva centrală a grădinii. Este o statură michelangelească, în care efortul supraomenesc al uriașului care vrea să rupă lanțurile încătușării sale provoacă un furtunos joc al mușculaturii. Este singura lucrare executată de Paciurea la scară mare. Abia dacă i se poate alătura statuia *Adormirii Maicii Domnului*, instalată în Cavoul familiei Stolojan din Cimitirul Bellu, a doua încercare, împreună cu a lui Storck, de a trece în sculptură viziunea pictorilor bizantini. Trupul celei adormite este comprimat în plan. Orizontalitatea acuzată de liniile draperiei care ascunde puținătatea corpului de mucenică lucrează cu puterile ei

liniştitoare. Somnul acesta este al veşniciei. Doar capul, cu prelungile-i trăsături, detaşîndu-se pe aureola lui, trăieşte în sfinţenia nealterată. O fluenţă de linii care alunecă în plan şi se rotunjesc în jurul gîtului muzicalizează întregul. Inspiraţia atît de turmentată a lui Paciurea a cunoscut această singură clipă de odihnă. Dincolo de ea, fantezia sculptorului închipuie acele ciudate figuri, cu cap de om şi cu trupul unor fabuloase speţe feline, în care arta lui Paciurea atinge punctul extrem al enigmei sale. Artistul le numeşte *Himere* şi straniul lor înţeles ascuns ni se luminează în parte, numai cînd observăm că expresia lor aminteşte de a *Zeului Războiului* sau de a poetului Eminescu, în momentul nedesăvîrşit despre care mărturiseşte numai fotografia publicată acum în urmă de un discipol al maestrului, sculptorul O. Han. Comuna lor expresia de groază şi uimire ne indică în bizarele *Himere* o cristalizare a acelei anxietăţi profunde, care n-a încetat să-l urmărească pe artist. În fine, într-un alt grup de *Himere* sau în grupul intitulat *Durere,* amintirea oricărei forme reale şi a oricărei expresii psihologice dispare. Proiecţie directă a turmentului interior, fără mijlocirea vreunei reprezentări împrumutate lumii văzute, arta lui Paciurea atinge în acest punct tehnica expresionismului, pe care o găseşte de altfel fără concursul vreunei influenţe externe.

Altul este temperamentul lui Constantin Brâncuşi (născut în 1876), care după ce studiază cu I. Georgescu în Bucureşti şi lucrează cîtva timp în ţară, porneşte către sfîrşitul veacului trecut spre Paris, unde operele lui, mult preţuite de un public cosmopolit, impun o nouă formulă plastică. Duhul neliniştii inspira pe Paciurea. Acela al liniştii şi al eternităţii constituie geniul lui Brâncuşi. Paciurea este un individualist, o natură concentrată şi singuratică, căruia lipsindu-i orice punct de sprijin în afară este veşnic ameninţat să se prăbuşească. Teroarea îl stăpîneşte mai tot timpul. Vîntul vremeliniciei suflă peste formele pe care le consideră, topindu-le consistenţa şi transformîndu-le într-un joc înşelător de aparenţe. Brâncuşi trăieşte însă într-o lume de certitudini solide, pe care şi le apropie prin tactilitate, adevăratul organ al proprietăţii. Universul lui Brâncuşi se compune din structuri inalterabile, din formele pure pe care hărnicia sa se complace a le descoperi sub accidentul lucrurilor văzute. Acolo unde cercetarea lui încetează, el nu se

sfiește să lase a vorbi materia însăși, care nu este amorfă decît pentru cine nu se pricepe să recunoască în ea rezultatul unei lucrări plastice infinit mai perfecte decît a omului, aceea a Naturii. Lunga și răbdătoarea aplicație a căutătorului de forme și sentimentul entuziast al materiei au produs uneori impresia că în firea acestui fiu al poporului trăiesc îndepărtatele tradiții și virtuți ale unui lung șir de meșteri țărani. Și, de fapt, judecîndu-l după tipul muncii sale, Brâncuși nu reproduce figura atît de răspîndită a artistului modern, boem prin dezrădăcinare, așteptînd de la jocul capricios al inspirației rezultate mai prețioase decît cele pe care le poate cuceri temeinicia unei munci sprijinită de o pasionată vocație profesională. În mijlocul Parisului modern, Brâncuși readuce astfel imaginea și virtuțile unui meșter din alte timpuri, stăpîn pe toate detaliile tehnice ale meșteșugului său, iubind lucrul mîinilor sale atît de mult, încît nici un amănunt al execuției, pînă în clipa în care opera se înfățișează privirilor noastre, nu este încredințat vreunui tehnician străin. Arta se întoarce cu Brâncuși în artizanat, dar pentru a găsi aci un cadru al creației și valori expresive de un mare interes.

Admiratorii operelor lui Brâncuși obișnuiesc să le distribuie în două categorii, una naturalistă, întinzîndu-se pînă în primii ani ai instalării sale la Paris, cealaltă abstractă, datînd de mai tîrziu. Aceasta nu vrea să spună altceva decît că, în prima sa fază, artistul pornește de la observația atentă a unui model. Formația lui Brâncuși a trecut, în adevăr, prin studiul aplicat al naturii și chiar printr-o solidă inițiere anatomică, după cum o dovedește modelajul unui cal jupuit (écorché), care se păstrează la Facultatea de Medicină din București, în laboratorul Dr. C. Gerota. Chiar sub aceste auspicii, și cu aceste preocupări, primele opere ale lui Brâncuși știu să susțină descrierea formelor exact observate prin intuiția sensului lor ideal mai adînc. Cine privește, de pildă, capul de copil, executat în piatră, formele lui indecise și parcă neînchegate, urechea faunescă, ochiul abia crăpat pentru a privi în lume cu o expresie în care nu s-a aprins nici un înțeles, este cu neputință să nu-și spună că ne găsim aci în fața unei schițe a naturii și că măiestria artistului a stat în a surprinde dibuirile ei, munca ei penibilă și nedăsăvîrșită în lucrarea de organizare a materiei vii.

Nu numai de altfel în acesta sau în celelalte capete de copii, pe care le modelează în limitele plasticului. Este o caracteristică a artei sale din această vreme tendinţa de a urmări luptele dramatice ale materiei cu forma. Această luptă este evocată simbolic în bucata *Somnul*, păstrată la Muzeul Simu. Iar dacă în *Capul de copil*, despre care a fost vorba mai sus, materia vie este evocată în sforţarea ei de a se organiza, în *Somnul* ea ni se înfăţişează în procesul de descompunere, în momentul în care este pe cale să reintegreze anorganicul. Frumosul cap, care se desprinde din bucata neregulată de marmură, tinde în acelaşi timp să reintre în el. O jumătate a figurii a intrat în umbră şi grăuntele pietrei cucereşte fruntea nobilă. Celelalte trăsături se păstrează în frumuseţea lor intactă şi numai unda de durere care pare a trece peste pleoapele închise ne spune că în adîncimea somnului său figura reprezentată resimte cumplita luptă a formei cu materia.

Maniera abstractă şi mai recentă a artei lui Brâncuşi a găsit deopotrivă admiratori fanatici şi detractori. Pentru dreapta ei judecată, se cuvine însă a nu o izola de tot ce i-a premers şi a pregătit-o. Totdeauna Brâncuşi a fost un cercetător al substratului, un investigator al adîncimii. Numai că dacă altădată i se părea că sub învelişul aparenţelor se dezvoltă neîncetat un proces de agregări şi desfaceri, pe care a ştiut să le evoce cu o neasemănată intuiţie, privirea lui matură descoperă acum forma statică şi eternă sub jocul aparenţelor pieritoare. Tehnica sa constă în a îndepărta tot ce este accidental în înfăţişarea unei fiinţe, ba chiar tot ce ţine de expresia emoţiilor superficiale, pînă în clipa în care întîlneşte forma tipică şi simbolică pe care a luat-o viaţa acolo. Aşa au apărut *Eva Portretul domnişoarei Pogany, Pasărea măiastră,* (ultimele două în colecţia Fr. Storck), precum şi atîtea alte opere uimitoare. Artistul taie lemnul sau piatra, bate metalul, rotunjeşte o formă şi mîngîie o suprafaţă cu o aplicaţie care durează luni sau ani şi care vrea să atingă într-un răstimp limitat al vieţii ceea ce obţine natura milenară în elaborarea formelor ei pure. Această artă fără strălucire, stoică şi răbdătoare, rivalizează cu un model înalt. Exemplul lui Brâncuşi a impus. În stabilirea directivelor contemporane ale abstractismului, contribuţia sa a fost a unui iniţiator şi a unui maestru.

Există o sculptură românească a războiului. Marele Cartier general întrunește în 1917, într-o expoziție deschisă în sălile Școalei de belle-arte din Iași, mai mulți tineri artiști care în insuficientele condiții de lucru de atunci se mulțumesc cu modelajul unor simple statuiete, aspecte din lumea frontului sau ale populației civile, surprinse în momentele caracteristice ale durerii și umilinței lor. Un Gheorghe Tudor (născut în 1882) nu depășește niciodată această fază. Un Jalea, un Medrea, un Han, despre care se vorbește acum întîi, dezvoltă însă cariere mai bogate și susțin, prin producția lor, o bună parte a activității sculpturale în cele două decenii care urmează războiul.

J. Jalea (născut în 1887) începe prin a studia în București cu Paciurea și continuă la Paris, într-un moment în care reputația lui Bourdelle se impunea. Pierde în timpul războiului brațul drept, dar continuă să modeleze. Sfîrșitul războiului îl readuce în Franța, unde, în 1919, instalează un monument comemorativ la Dieuze (Lorena). Membru al Salonului de toamnă, în 1922 expune grupul *Hercule și Centaurul*, operă în care influența lui Bourdelle este incontestabilă. Mișcarea în toate formele ei este tema aproape constantă a sculpturii lui Jalea. Lucrările de dimensiuni mai mici, *Săpătoarele* sau *Lăptăresele* sînt împrumutate muncii umile și cu prilejul lor, în felul în care ele repetă și încadrează același motiv dinamic, se exprimă tendința sculptorului de a depăși simpla transcriere de impresii și de a compune. În *Victoria* din colecțiile Muzeului Toma Stelian și în *Arcaș în repaos* din Pinacoteca statului, elanul forței și plenitudinea ei sînt evocate în chip foarte fericit. Artist neliniștit, în activă cercetare de sine, Jalea întreprinde și o serie de lucrări monumentale.

C. Medrea (născut în 1889) vine din Ardeal, unde pînă în anii din preajma războiului nu exista încă o sculptură românească. Viața publică a regiunii, dominată de elementul maghiar, alcătuia o condiție mai degrabă nefavorabilă înfloririi talentelor românești. Medrea este unul din puținii ardeleni care ascultă de îndemnurile unei vocații plastice. După studii la Budapesta și după o călătorie mai îndelungă în Germania, Medrea se stabilește în 1914 la București, unde începe să expună la „Tinerimea artistică". Talentul său este însă mai remarcat în expoziția războiului, unde înfățișează

bucăți care, după gustul și interesele momentului, înfățișează în mici statuiete *Prizonieri* sau *Refugiați*, lucrări în care tendința de a stiliza se pronunță cu evidență. Seria numeroasă de busturi pe care le execută după război, impun numele lui Medrea ca acela al unuia din cei mai buni portretiști. Inspirându-se cu inteligență din marea lecție a portretisticii romane, Medrea evocă chipul omenesc cu mijloacele unui larg modelaj, în care se exprimă viața sufletească limpede și senină a modelelor sale preferate. Un interes foarte susținut a acordat Medrea tehnicii basoreliefului, executînd o seamă de lucrări în care simboluri delicate și adînci se dezvoltă în ritmice înlănțuiri de forme. *Maternitatea* și *Leda cu Lebăda* sînt momentele cele mai reușite ale acestei activități. Atras un moment de un ideal arhaizant care prilejuiește cîteva din torsurile sale, Medrea găsește timpul necesar pentru studiul cîtorva lucrări monumentale. Din nefericire, unul din cele mai izbutite printre acestea, *Monumentul Aviatorilor*, a rămas în ghips. Mai tîrziu, el a reluat motivul alergării în car, pe care îl proiectase pentru baza monumentului și opera care a rezultat marchează prin elanul și energia supraomenească a gestului care biciuiește caii înaripați porniți spre cer unul din momentele cele mai fericite ale inspirației lui Medrea. O mențiune specială se cuvine monumentului *Dr. Lucaci*, care înalță azi pe una din piețele publice ale Satului-Mare impresionanta statură a profetului și luptătorului.

O. Han (născut în 1891), fost elev al lui Paciurea, a cărui catedră o ocupă în prezent, face de asemeni parte din artiștii pe care viața frontului sau suferința populației îl solicită, la început, cu lucrări de un stil impresionist. Drumurile sale trebuiau însă să se îndrepte către o viziune mai sintetică și exemplul lui Bourdelle, pe care îl putea studia în cîteva însemnate opere adăpostite la Muzeul Simu, nu pare a fi fost fără importanță asupra orientării sale mai noi. Independent însă de lecția marelui maestru francez, există în firea lui Han afinitatea pentru marile simboluri și pentru marile atitudini, care trebuiau să respingă minuția unei observații realist-impresioniste. Astfel de simboluri caută Han și în busturile sale de scriitori și artiști, printre care cele ale unui *Sofocle*, *Eschil* și *Dante* ne vorbesc cu o austeritate mitică. Din această serie face pare și chipul unui *Eminescu tînăr*,

înălţînd spre cer o frunte scăldată în lumină. În grupurile *Eden, Isus şi Magdalena, Primul sărut* artistul stilizeaza puternic formele naturale şi le compune în grupuri statice, al căror contur geometric îi place a-l accentua. O linie mai caldă şi mai melodică posedă seria *Elegiilor* sale. Modelator viguros, insistînd asupra volumelor, Han s-a orientat de timpuriu către sculptura monumentală. O serie numeroasă de monumente, realizate sau numai proiectate, afirmă un temperament robust şi o ştiinţă solidă a compoziţiei.

Cu Jalea, Medrea şi Han, sculptura românească intră într-o fază nouă, ale cărei realizări pot fi apreciate felurit şi de la caz la caz, dar căreia nu i se poate contesta aspiraţia spre monumental, viziunea mai largă în spaţiu şi o fantezie constructivă mai îndrăzneaţă. În cultivarea şi dezvoltarea acestor însuşiri stă tot programul tinerei generaţii plastice, care numără azi atîtea talente. În fruntea lor trebuie trecute numele Miliţei Pătraşcu, care expune la Salonul Independenţilor din Paris încă din 1919 şi lucrează cîţiva ani în atelierul lui Brâncuşi. Portretistă dintre cele mai înzestrate Miliţa Pătraşcu aduce în alte opere ale ei curiozitate pentru tehnicile arhaice ale artei şi pentru experimentarea unor materiale puţin folosite de obicei. Scrijiliturile sale pe granit şi marmură constituiesc o grupă de opere de un farmec straniu. Basorelieful îi datoreşte frontonul Judecătoriei de Verde din Bucureşti, în care atitudini expresive se compun eu euritmie şi monumentul *Ecaterinei Teodoroiu* din Tîrgu-Jiu, completat prin patru statui hieratice, drapate în costumul ţărănesc al femeilor din rîndul cărora s-a ridicat uimitoarea eroină a războiului nostru din urmă. O seamă de alte talente feminine se alătură Miliţei Pătraşcu, Céline Emilian, fostă elevă a lui Bourdelle, care se remarcă prin portrete şi mici statui de o mişcare graţioasă. Apoi d-nele Lavrillier-Cosăceanu, de asemeni elevă a lui Bourdelle, şi Irina Codreanu care aduc contribuţia sensibilităţii lor. Un Mac Constantinescu, artist abil şi ca mai toţi foştii elevi ai lui Brâncuşi, tehnician savant, capabil să smulgă noi valori expresive din materiale, printre care arama bătută s-a bucurat adeseori de preferinţa sa, apoi un Onofrei, Baraschi, Călinescu, Irimescu, Caragea şi atîţia alţii alcătuiesc ultima echipă a sculpturii româneşti, care şi-a depus în mîinile lor destinele ei viitoare.

CORNELIU MEDREA

Corneliu Medrea este pînă azi singurul sculptor român coborîtor din Ardeal. Această parte a țării, bogată în învățați, în poeți și în muzicieni, a intrat în mișcarea plastică românească abia cu anii de după război. Condițiile dezvoltării unui artist plastic au rămas multă vreme defavorabile acolo. Mai cu seamă un sculptor modern, dependent în multe privințe de autonomia unui stat care întreține amintirea făuritorilor săi și își întocmește decorul său public, nu putea găsi în vechiul Ardeal cadrul necesar lucrărilor sale. Peste neajunsul împrejurărilor, Medrea izbutește să-și afirme vocația sa și după o solidă pregătire în unele din cele mai renumite ateliere ale capitalei maghiare, trece munții în dorința de a se realiza. Ne amintim care era situația sculpturii românești în anii care au precedat războiului. Autonomia statului și venerația oamenilor publici erau condiții cîștigate de mai multă vreme. Ceea ce lipsea era încrederea în forțele plastice locale. Astfel, deși în anii care s-au scurs de la proclamarea Regatului la declararea războiului mai multe monumente publice s-au ridicat în piețele Bucureștilor, odată cu lucrările de sistematizare menite să transforme vechiul oraș patriarhal într-o capitală modernă, prea puține din aceste monumente au fost încredințate artiștilor români. Comenzile erau făcute de obicei peste graniță și bucureștenii se pomeneau într-o zi cu un dar venit de departe. În ce chip se făcea alegerea artiștilor străini și dacă era cazul de a evita pe acei care lucrau aci, putem judeca astăzi constatînd că din seria monumentelor bucureștene, poate cel mai izbutit este acela înfățișînd pe Gh. Lazăr, datorită lui I. Georgescu. Ținută departe de marile comenzi publice, sculptura româ-

nească a fost multă vreme constrînsă să se realizeze în cadrul minor al statuietei, al capului de expresie, modelaje impresioniste cum se puteau vedea atîtea în expozițiile de artă de după 1900. O nouă speranță pentru sculptura românească a putut înflori odată cu seria lucrărilor înfățișate în 1917 la Iași, de către artiștii grupați de Cartierul general. Erau aci ca o serie de proiecte menite să folosească generației de monumente eroice, care trebuiau să apară în toate punctele țării odată cu sfîrșitul războiului. Dar deși în Iași s-a afirmat mai întîi talentul cîtorva artiști de seamă, nici unul dintre aceștia n-a fost folosit în numeroasele comenzi comunale care au urmat. Cine călătorește astăzi în lungul și latul țării, descoperind în capitalele de județ, în orașe mai mici, ba chiar în numeroase sate, statui și monumente de un gust foarte regretabil, poate să reflecteze că un for competent ar fi putut împiedica din vreme această tristă efloreseență plastică.

Lucrările cu subiecte din război pe care Medrea le expune în 1917, la Iași, păstrează toate ceva din spiritul acelui timp. Vreme de intensă preocupare, de privații, de eforturi, războiul, prin influența lui nemijlocită, a produs pretutindeni o artă realistă, de notații crude și exacte, adevărat copil al grijii. Acestei inspirații îi aparține grupul în bronz al *Prizonierilor* care astăzi se găsește în colecțiile Muzeului Militar. Mica trupă a prizonierilor germani, străjuiți pe margine de sentinela lor, cu atitudinea încovoiată în mers și înfrîntă, cu capetele particulare sub casca lor devenită grotescă, e un document al suferinței de atunci, în care se amestecă poate ceva și din resentimentul momentului. Este o lucrarea de caracterizare psihologică, cum trebuiau să apară mai rar printre operele lui Medrea. Chiar relieful *Capturarea unui tun* izbutește să releve mai puternic aspectul propriu-zis plastic, sforțarea neobișnuită care încordează trupurile și compune atitudinile. Impresia efortului suproamenesc devine foarte sensibilă, deși trebuie mai mult să-l ghicim sub ingratul costum militar, care ascunde jocul mușchilor și dă chiar corpului celui mai plastic și mai expresiv o rigiditate aproape mecanică. Dar cu aceste dificultăți au avut de luptat toți sculptorii contemporani care au înfățișat scene militare. Poate reușita cea mai de seamă printre lucrările pe care Medrea le expune la Iași este statueta de bronz *Refugiata,* un mo-

ment din tragedia internă a populației, în care simplitatea sintetică atinge chiar în aceste mici dimensiuni linia monumentală. Silueta țărăncii în mers, cu expresia adîncită în grijă, strîngînd la sîn copilul cel mic, în timp ce trage după ea pe cel mai mare, marchează puternic diagonala cadrului ideal în care este înscrisă și obține astfel o reprezentare energică a mișcării, simbolul însuși al refugiului. Din acest moment, toată activitatea plastică a lui Medrea tinde să degajeze linia și să obțină gruparea monumentală, încercînd să se ridice astfel peste modelajul de schițe, de impresii, de caracterizări psihologice în cadrul cărora sculptura românească părea a se fi statornicit în anii de dinainte de război. Evident, ocupîndu-ne de un artist care se găsește în deplina desfășurare și creștere a puterilor, nu putem vorbi de rezultate definitive, ci mai mult de o serie de realizări, care coordonate după scopul mai îndepărtat care pare a le comanda deopotrivă și judecate în raport cu el, reconstituiesc imaginea unui artist la lucru, luptîndu-se cu temele esențiale ale artei sale, doborîndu-le succesiv, cucerind treptat idealul său de artă.

Aspirația către monumentalitate care pare a însufleți lucrările lui Medrea a întîmpinat pînă azi puține condiții prielnice pentru a realiza efectiv. Monumentul lui *I. Rațiu* la Turda este singurul pe care artistul a izbutit să-l instaleze. Celelalte au rămas în stadiul realizărilor parțiale sau în machete de dimensiuni mai mici. Dar monumentalitatea nu este o dimensiune, ci un stil și ca atare poate fi urmărită chiar în proiecte sau în realizări mai reduse.

Problemele monumentalului deveneau cu atît mai arzătoare pentru Medrea cu cît în anii care au urmat războiului el a fost chemat să execute o serie îmbelșugată de portrete, răspîndite azi prin toate unghiurile țării. Dar portretul nu trebuie să fie în toate împrejurările un gen realist și psihologic, nici chiar atunci cînd natura particulară a modelului pare s-o ceară. Foarte interesant prin soluția pe care o prezintă mi se pare din acest punct de vedere bustul lui *Barbu Delavrancea,* instalat pe Șoseaua Kiseleff din București. Capul lui Delavrancea făcea parte din acelea în care frămîntările unui temperament vulcanic și o viață bogată în fapte lăsaseră urme adînci. Lucrarea naturii în acest poet romantic și animator de mase încărcase expresia sa cu o

semnificație atît de elocventă, încît nimeni nu putea trece indiferent pe lîngă el. În mijlocul unei mulțimi numeroase apărea și se impunea dintr-o dată figura călătorului prin infernul patimilor, fruntea dominatoare, masa vibrantă a pletelor rebele și argintii. Portretul lui Delavrancea încerca deci o plastică detaliată și de fapt multiplicitatea planurilor, jocul luminilor și al umbrelor nu este neînsemnat în acest portret expresiv. Mai cu seamă fruntea devine terenul unor mari răvășiri de mase, ca într-o răsturnare catastrofală de straturi geologice. Cum însă prin această bogăție a modelajului portretul putea să degenereze în minuție realistă, Medrea găsește mijlocul să salveze impresia lui monumentală. Înclinarea frunții puternice aruncă o umbră deasă, în care se îneacă detaliile figurii, în timp ce stăruie în lumina vie și se impune structura mai simplă a frunții încununate de aureola colosală a părului. Aproape totdeauna în portretele sale, Medrea a încercat să obțină o impresie sintetică, în care amănuntele să se topească și să se subordoneze ideii pe care omul înfățișat o reprezintă, laturii oarecum eterne a caracterului său. Din acest punct de vedere, Medrea procedează ca portretiștii clasici și influența busturilor romane nu pare a fi fost mică asupra acelora pe care le-a executat el. Un exemplu între altele poate fi bustul lui *Octavian Goga*, cu acea stilizare antică — menită să scoată în evidență firea tribunului. Trăsăturile liniștite și energice se completează cu privirea hotărîtă și fixă, legată parcă de un obiectiv pe care nu vrea să-l piardă din vedere. Iată bustul pictorului *I. Theodorescu-Sion* ! Clasicismul portretului este acuzat de linia simplă și decisă care prelungește fruntea cu nasul, o caracteristică foarte frecventă în redarea tipului atic. Capul este ușor răsturnat pe spate, încît linia nasului și a frunții este marcată în direcția ei ascendentă ; o direcție indicată și prin unghiul suitor al sprîncenelor. Partea inferioară a figurii prin cuta care coboară în unghi ascuțit cu gura, prin colțul căzut al buzelor, marchează dimpotrivă o direcție descendentă și compune cu cea dintîi o structură limpede și puternică, în care se exprimă nu știu ce dualitate lăuntrică a omului. Nu putem analiza aci toate portretele modelate de Medrea. Este necesar însă să spunem că nu este nici unul printre ele care să nu manifeste aceeași preocupare de simplitate expresivă, pe care au ilustrat-o exemplele amintite.

În vremea în care lucrează portretele sale, iese de sub dalta lui Medrea și seria acelor figuri denumite impropriu de artist „torsuri", de vreme ce au capete și uneori brațe. Torsul este un motiv sculptural menit să sublinieze ideea plastică pură. Izolat din unitatea lui funcțională, trunchiul omului rămîne un simplu ornament, prilejul de a modela o bucată de materie, fără vreun alt scop care ar putea conduce gîndurile privitorului dincolo de realizarea plastică propriu-zisă. Nu este deci de mirare că năzuința unui purism artistic, din care să fie eliminate orice idee și orice sentiment străin, a condus pe atîți dintre sculptorii moderni să regăsească motivul torsului. Noile figuri ale lui Medrea sînt însă de fapt un compromis între tors și nud și prin acest din urmă element se introduce în arta lui Medrea o nouă influență stilistică. Arhaismul acestor figuri este evident. Așa-numitul „torso" în bronz, care se găsește astăzi în Pinacoteca statului, cu nasul turtit, cu expresia impenetrabilă, cu formele în același timp gracile și fruste, vrăjește o aparență din adîncul timpurilor. Dar mai cu seamă „torso" în ghips, care a fost expus în 1928, prin trăsăturile lățite ale feței, în care apar proeminent pomeții obrazului, prin tăietura migdaliană a ochilor, prin întreaga opulență animalică a formelor, prin macropigia lui monstruoasă, readuce un tip cu mult anterior formării idealului clasic; adevărata Veneră arhaică sau vreo zeiță a fecundității, dintr-un străvechi cult barbar. Curiozitatea pentru arhaism îl îndeamnă pe Medrea să probeze și tehnicile lui. Relieful începe astfel să ocupe un loc de seamă printre lucrările lui mai noi. Din unirea motivului torsului cu tehnica reliefului apare bucata de piatră *Păcatul,* care se găsește în proprietatea d-lui O. Goga. Femeia cu expresia exotică, înlănțuită simbolic de bucata ei de pămînt, în timp ce șarpele uriaș al dorinței i se încolăcește de braț și de picioare, execută în același timp o mișcare de împotrivire și de abandonare, a cărei nuanță ambiguă și dificilă este prinsă de artist cu o desăvîrșită măiestrie.

Din îmbinarea tehnicii reliefului cu motivul arhaismului a apărut și bucata *Ghiocelul,* figură alegorică a geniului primăverii, desprinzîndu-se din lut pentru a aduce lumii modestul și curatul ei dar. Arhaismul a rămas în seria acestor lucrări ale lui Medrea adeseori în legătură cu sfera de reprezentări ale unui cult barbar al fecundității. Așa s-a întîmplat

în *Maternitate*, o bucată rămasă în forma primului ei modelaj în pămînt, unde femeia care își alăptează pruncul pare o adevărată zeitate chtonică, vreo Cybelă a riturilor primitive. Tema maternității revine și în relieful în ghips, care poartă acest nume, unde cele două femei care îl ocupă în primul plan își compun ritmic atitudinile prin gestul trecerii copilului din brațele uneia în brațele celeilalte, în timp ce al treilea personaj feminin care ocupă mijlocul scenei și planul ei mai adînc marchează echilibrul întregii compoziții. Zîmbetul celor trei femei este al fericirii legate de ivirea oricărui om pe lume. Cu ce simț al nuanțelor a știut însă artistul să diferențieze acest zîmbet și să indice astfel situația fiecărei din aceste femei în ansamblu, făcîndu-l recules și senin pe buzele personajului care oferă pruncul, desigur o zeitate protectoare a nașterilor, sfios și uimit în expresia femeii care-l primește, mama copilului, și binevoitor pe gura și în ochii celei de a treia femei, martora încîntată a întîmplării. Un relief grupînd trei femei este și acela intitulat *Leda și Lebăda*, din Pinacoteca statului. Dar aci cu tot arhaismul formelor, nu mai avem de-a face cu riturile grave și fundamentale ale vieții. Ceea ce ni se înfățișează este o scenă a voluptății, a amorului steril. Capul lebedei care apare în fund stîrnește zîmbetul lubric al femeilor și îndeamnă pe cea din stînga, cu capul încărcat de podoabe, să arunce o ultimă privire cercetătoare în oglinda ei. Din lumea culturilor primitive, noul relief ne readuce în acea a Olympului jupiterian, a legendelor clasice. Și în această lume ne poartă cu gîndul și relieful de bronz pe care Medrea l-a intitulat cu numele eroului basmelor noastre *Făt-Frumos*, dar care prin armonia antică a nudului uriaș de bărbat primind la pieptul său femeia, în chiar momentul în care înaripatul cal năzdrăvan așteaptă să-și ducă în zbor stăpînul, aduce ceva din emoția pătrunzătoare a unei stele funerare atice, reprezentînd despărțirea prin moarte a poetului de iubita sa. Orice operă de artă lasă un astfel de loc liber asociațiilor personale și privitorul poate să se complacă în a regăsi, dincolo de basmul românesc, lumea de simboluri a civilizației grecești, cu atît mai mult cu cît păgînitatea nudului îi dă în cazul acesta dreptul să o facă. Desigur, dacă Medrea a practicat de atîtea ori tehnica reliefului, împrejurarea se datorește nu numai inspirației arhaice și antice din

seria acestor lucrări ale sale, care îl făcea să regăsească vechile mijloace ale artei egiptene și grecești, dar și faptului că relieful oferă cadrul unei grupări mai riguroase a elementelor în descriere, cum un sculptor aspirînd către compoziție are atîta nevoie să obțină. Numai o examinare cu totul superficială a lucrurilor poate vedea în relief un compromis între plastică și pictură sau desen. Relieful, cel puțin așa cum îl folosește Medrea, nu comprimă totul în plan, ci numai apropie feluritele planuri între ele, care pot rămîne numeroase. Astfel, relieful în bronz *Rațiu în tabăra lui Avram Iancu,* așezat pe soclul monumentului de la Turda, prezintă patru planuri în adîncime, dar apropierea lor și gruparea personajelor care le ocupă este atît de strînsă, încît unitatea compozițională apare cu o deosebită forță.

Toate lucrările lui Medrea pînă în acest moment par să prepare elementele unui stil monumental. Idealitatea figurilor, modelajul lor larg, preocuparea de compoziție indică pentru Medrea sensul operelor sale viitoare, mai ales dacă bune condiții vor contribui să le scoată din domeniul posibilităților. Pînă acum, numai în rare ocazii a fost solicitat Medrea să se oprească în fața problemelor unui monument și criticul său poate să se întrebe dacă a dat ceea ce se poate aștepta de la el și ceea ce i se poate cere. Monumentul din Turda a lui *I. Rațiu,* înfățișînd pe omul public în haina demnității sale civile, este în gustul veacului al XIX-lea, o compoziție demnă, dar nu inventivă. Nu ne vom ocupa aci de Monumentul *Corpului didactic,* instalat în Piața Victoriei din București și modelat după desemnuri ale pictorului Artur Verona. Invenția acestui monument nu aparține sculptorului nostru. Putem să ne oprim în schimb în fața Monumentului *Aviației,* rămas într-o machetă în ghips. Monumentul cuprinde un geniu înaripat, ridicat pe patru coloane unite printr-un capitel comun, cu aripile pregătite să-și ia zborul, în timp ce, la baza coloanelor, un alt personaj biciuiește din faetonul lui pe cei doi Pegași care au și pornit în înălțime, prin volbura norilor. Simbolul zborului este astfel dat în două variante, fără să întrevedem limpede care poate fi motivul logic al acestei reduplicări. Un motiv plastic se evidențiază, firește, în nevoia de a spori volumul bazei monumentului, care ar fi rămas altfel prea subțire și poate chiar cu acest adaus. Motivul alergării în car l-a reluat Medrea

și altă dată și proiectul în ghips care a rezultat face parte din compozițiile lui cele mai reușite. Frumusețea supraumană a corpului, energia gestului care biciuiește cu șerpi înnodați, largul modelaj al trupurilor de cai dau acestei lucrări noblețe și grandoare. În sfîrșit, concursul pentru comemorarea infanteriei i-a dat prilejul lui Medrea să execute un al treilea proiect de monument, rămas de asemenea în machetă, cu un soclu desemnat de arhitectul I. Popescu. Monumentul este organizat după direcția orizontală. Spada geniului războinic care domină compoziția, pușca soldatului din centrul grupului și mitraliera țintașului din planul întîi subliniază deopotrivă orizontalitatea grupului, care în totalitatea lui poate fi înscris în cadrul unui dreptunghi. Compoziția este astfel foarte riguros ordonată, deși ceea ce îi lipsește este tocmai acuzarea oricărei direcții verticale, al oricărui avînt în înălțime. Monumentul mi se pare însă a implica o asemenea proiecție în regiunile superioare, care, după felul nostru afectiv de a resimți spațiul, rămîne zona simbolurilor și a gloriei. Un monument fără vericalitate ne pare totdeauna a readuce oamenii și faptele care le comemorează din ținuturile liberei lor expansiuni ideale, în lumea legăturilor noastre cu pămîntul.

La mijlocul căii sale, Medrea se găsește astăzi în stăpînire a unor mijloace și a unei științe care îl desenează marilor creații. Elanul constructiv al generației noastre a trecut prin acest liniștit ardelean, care acoperă cu tăcerea, cu modestia, cu rezerva sa cugetul în necontenită cercetare al unui artist profund. Din mîinile sale puternice, sub limpezile lui priviri, naște un univers al frumuseții, o lume de îndepărtate simboluri, de oameni expresivi, de forme pure și, oricine frecventîndu-le mai îndelung, ajunge să le iubească, înțelege că prin ele vremea noastră își cucerește o parte largă din drepturile ei.

O. HAN

Pictura s-a dezvoltat în mai bune condiții decît sculptura, în evoluția modernă a artelor noastre. Lirismul temperamentului nostru, tradiția seculară a înpodobirii cu imagini a bisericilor și mînăstirilor, un anumit sentiment al naturii care caracterizează firea poporului nostru și-au găsit o expresie mai adecvată în mijloacele de atmosferă și de sensibilitate ale picturii. Arta statuarului a fost într-aceastea oprită în loc nu numai de felul neprielnic al unor împrejurări istorice care nu îngăduiau amintirile de lungă durată ale marmurei și bronzului, capabile de a înflori într-o atmosferă de pace, de bogăție și de putere, dar poate și din pricina acelui lirism esențial întregii noastre producții artistice pînă la un moment dat, pe care trebuie să-l fi resimțit ca o piedică nevoia de construcție și de compoziție, înclinarea obiectivă a sculptorului. Odată însă cu înaintarea către maturitate, din elementele căreia trebuie înțeles întregul avînt cultural al societății noastre contemporane, odată cu prosperitatea ei relativă, cu siguranța și forța pe care o concepe despre sine și pe care este menită s-o resimtă din ce în ce mai puternic în viitor, marele stil al plasticii urmează să ocupe locul său natural. Înflorirea contemporană a sculpturii românești trebuie astfel salutată ca purtătoarea unor bune solii. De pe acum, cîteva talente concentrate își manifestă devotamentul lor pentru cauza acestei înfloriri și printre numele care se pot cita în această împrejurare, acela al lui O. Han nu scapă nimănui.

De la statuietele de bronz pe care sculptorul le modela în vremea războiului și dintre care unele fură expuse chiar atunci pînă la Monumentul lui Săulescu, opera lui Han se

dovedește a fi foarte variată, dar nicidecum accidentală, în nici un moment al ei alături de linia dreaptă care ne permite să vorbim de pe acum de un stil personal și bine închegat. Lui Han nu-i plac rătăcirile, reveriile temperamentului boem care se încumetă să experimenteze pentru o singură dată ceea ce știe sigur că nu va putea continua. Privită în ansamblul ei evolutiv, opera lui Han manifestă un temperament de artist sîrguitor și concentrat. După multe și laborioase încercări, cînd sculptorul socotește că se află în stăpînirea unui rezultat, îl vedem de la o bucată la alta afirmînd, cu o credință fanatică și din ce în ce mai hotărîtă, ceea ce îi aparține și nu poate părăsi. Această harnică experimentare a materialului și susținută cercetare de sine alcătuiește nu numai un întăritor exemplu dar și semnul elocvent al unei cariere care se va dezvolta în rodnicie.

Două sînt tendințele care se pronunțau în încercările tînărului artist, al cărui nume îl întîlneam pentru întîia oară la expoziția din Iași. O viziune impresionistă a realității, străbătută de înclinarea de a potența și stiliza realitatea către forma ei tipică. În *Aruncător de granate*, *Ovreiu cerșetor*. etc. — în toată epoca pentru care bucățile citate sînt numai exemple întîmplătoare — conturul nedecis, bogăția confuză a detaliului pictural, luptă cu o anumită tendință de a libera aparența de tot accidentalul ei și această tendință devine curînd mai puternică, pentru că în *Exantematicul*, care datează din aceeași vreme, preocuparea de a extrage valoarea tipică a modelului se afirmă în mod incontestabil. Să adăugăm îndată că tipismul despre care este vorba îl construiește Han tot pe temelia unei viziuni impresionist-realiste, că numai adîncind caracterul particular reușește el să obțină o valoare mai generală și că în drumul spre stilul său personal și această etapă trebuia întrecută. Un progres în această direcție mărturisește grupul care poartă numele *Noaptea Învierii*. Deosebit de sugestivă este gruparea celor trei figuri principale sau mai bine-zis lipsa lor de grupare, izolarea în care există una alături de alta, deși aproape identice între ele, ca și cum toate deopotrivă ar fi obiectivarea indiferentă în sine a unei teme transcendente. În loc de trei, figurile grupului ar fi putut fi nesfîrșite fără ca impresia să se modifice prea mult, căci ceea ce interesează în grupul acesta este tocmai repetirea monotonă a motivului.

Platon credea că lumea obiectelor vizibile reproduce la nesfîrşit un număr restrîns de modele ideale. De la o inspiraţie platoniciană, grupul lui Han descătuşează un inefabil fior prin repeţirea unui motiv identic, prin aceasta indiferent în sine, şi important prin urmare numai prin partea de idealitate pe care accidental şi trecător o întrupează. Rămîne cu mult dedesubtul acestei inspiraţii acela care ar vedea în *Noaptea Învierii* numai o realizare programatică a devoţiunii ţărăneşti.

Noaptea Învierii începe drumul pe care artistul va păşi din ce în ce mai hotărît. Portretele de scriitori pe care le execută cam la aceeaşi vreme, cu caractersitica aplecare a capului înainte, atrase parcă de greutatea frunţii încărcată de gînduri, sînt inspirate de un sobru idealism. Cu toate acestea, nu portretul era genul care ar fi putut conveni mai bine artistului şi în cele trei busturi pe care le execută pentru Teatrul Naţional, în *Eshil, Sofocle* şi *Dante,* artistul se apucă să stilizeze energic. Geniile omenirii, vorbind către noi din noaptea vremurilor şi cu glasul eternităţii, cer o tratare purificată de orice intenţie naturalistă. Sculptorul înţelege bine lucrul acesta şi în busturile de la Naţional realitatea este ridicată la potenţa ei ideală.

Toată această frămîntare de gînduri trebuia să-l aducă pe sculptor în faţa multor probleme de plastică. Preocuparea de a extrage esenţa ideală a lucrurilor, pune gîndului şi problema structurii plastice a realităţii. Curînd se ajunge astfel la încheierea că detaliile accidentale ale formei se susţin pe o schelă geometrică. Sub mobilismul liniilor, ochiul artistului zăreşte o schemă statică. Tendinţa idealistă care vrea să se elibereze de caracterul întîmplător al aparenţei ajunge în chip firesc la schema ideal-geometrică a lucrurilor. Han n-a mers pînă la ultimele consecinţe ale poziţiei sale idealiste, aşa cum s-a făcut aiurea şi, printre alţii, şi de românul Constantin Brâncuşi.

Paşii săi se găseau atunci către mijlocul acestei căi şi fără a fi fost posibil a spune încotro se va îndrepta orientarea sa viitoare, situaţia sa putea fi caracterizată ca o luptă. Lupta grea, sforţarea dureroasă a desfacerii din neant, trecerea de la paradisul eternităţii imobile către mobilitate şi viaţă sau, dimpotrivă, este motivul care revine în *Eden* şi *Maternitate.* Formele se desfac cu stîngăcie din blocul

masiv în care Dumnezeu va fi modelat pe primul om. Din viață ele se doresc înapoi în eternitate și dureroasa contorsiune din *Eden* ne vorbește de păgîna aspirație a făpturii create către blocul primitiv al neființei. Mai multă liniște este în *Isus și Magdalena*, dar aci întruparea nu putea fi concepută ca o alterare a eternității Mîntuitorului și schema static-eternă a aceluia care se coborî pentru noi, născîndu-se din femeie, cum și a femeii pe care o îndumnezeiește apropiind-o de pieptul său, putea să apară fără luptă și suferință.

O a doua consecință a idealismului lui Han este creșterea monumentală a dimensiunilor. Cîteva din bucățile expuse și mai înainte reapar în această nouă expoziție, cu dimensiunile sporite. Tratat din capul locului în acest spirit este firește monumentul poetului *Săulescu*, mort în primele zile ale războiului. Monumentul așteaptă încă să fie așezat pe drumul care duce de la Predeal la Brașov, adică tocmai pe locurile unde poetul se prăbușise acum un deceniu și jumătate. Călătorii care vor trece spre Brașov sau care se vor înapoia spre Predeal vor vedea din depărtare ființa legendară, sfinx și pasăre, cu aripile încrucișate în odihnă, dar cu fața avîntată și scăldată în lumină. Bronzul a îndulcit și a făcut între acestea mai fluide suprafețele obrazului care în ghips putea părea prea masiv.

Stilul monumental este însă inerent întregii concepții plastice a lui Han. Artistul își înțelege arta sa din necesitatea condițiilor care altădată înfățișau sculptura cu arhitectura. „Sculptura fiind arta care a servit de ornament arhitecturii, îmi scrie Han, a intrat în spiritul ei constructiv și se cere clădită pe un schelet geometric. Emancipată de arhitectură, sculptura rămîne totuși pe acest principiu pe care însuși materialul comun acestor două arte îl impune." Adevărul este că sculpturile lui Han nu sînt piese de interior, după cum păcat ar fi să fie destinate atmosferei mai mult sau mai puțin artificiale a muzeelor. Operele lui Han cer lumina mare a piețelor publice sau aceea mai atenuată din vestibulele marilor instituții. Și aci reapare problema care unește munca artistului cu tendințele cele mai largi ale culturii naționale. Căci atîrnă de avîntul instituțiilor și de stilul monumental pe care ele îl vor concepe despre sine folosirea unei arte monumental-reprezentative ca aceea care făgăduiește să devină a lui Han. Dimpotrivă, stăruința spiritu-

lui mic-burghez, lipsit de iubirea generatoare de artă a măreției, va face imposibilă înflorirea acestui stil și arta națională va fi condamnată și de aci înainte să lîncezească în saloanele în care pictorii diletanți expun flori și gentile vederi de pe natură. Sînt însă numai puțini oameni care înțeleg că dorita eflorescență artistică nu e cu putință decît într-o societate care își privește viitorul nu doar cu zgîrcita iubire a conservării de sine, ci cu mîndra siguranță a unei puternice organizări și plină de expansivă vitalitate. Problema plastică este din acest punct de vedere o problemă socială

Ceea ce sculptura lui Han, examinată în premisele ei ideale, dovedește a cuprinde, n-a întîrziat să se realizeze cel puțin în proporțiile îngăduite de împrejurările încă dificile ale societății noastre. Alături de monumentul lui *Săulescu*, activitatea lui Han s-a îmbogățit în ultimii ani cu alte trei compoziții de seamă: Monumentul lui *Eminescu*, al lui *Nicolae Bălcescu* și al lui *Alexandru Vlahuță*.

Monumentul lui *Eminescu*, proiectat pentru una din piețele publice ale Clujului, l-a preocupat vreme îndelungată pe Han. Un bust, reprezentînd pe poet la vîrsta de 19 ani, și un cap înfățișîndu-l în epoca maturității au rezultat din această fază de preparație. Bustul este drapat după moda antică și masiva construcție a gîtului, puternica modelare a bărbiei, a gurii, a frunții și a părului, încadrează o privire orientată spre cer. Spiritualitatea privirilor cîștigă astfel, desprinzîndu-se din materia greu prelucrată care o înconjoară. Expresia „capului“, modelat mai tîrziu, nu mai are același avînt; în schimb, între sprîncenele bine desemnate, sculptorul i-a adîncit cuta experienței. În sfîrșit, monumentul, care înfățișează statura poetului în picioare și într-un costum burghez, pe care îl variază amănuntul romantic al pelerinei care îi atîrnă pe spate, are o gravitate în atitudine, o siguranță a pozei, care este mai degrabă a „omului reprezentativ“, a învățătorului națiunii sale, pe care, împreună cu poetul robit de dulcele farmec al iubirii și al morții, Eminescu îl cuprindea în natura sa.

Monumentul lui *Nicolae Bălcescu*, care urmează să fie instalat la Alba-Iulia, are un alt caracter. Întreaga statură este drapată într-un fel care îl sustrage condiției sale burgheze. Dar chipul slăbit de mucenic, barba abia mijită a tînărului, ne vorbesc despre copilul vremurilor sale roman-

tice, despre istoricul și profetul națiunii sale; după cum, brațul care se înalță, ca pentru a pipăi o realitate de dincolo de lume, dă întregii aparențe un caracter extatic.

Monumentul lui *Alexandru Vlahuță* cuprinde numai bustul poetului. Figura principală este alegoria poeziei lirice, așezată pe treptele monumentului. Puternica statură feminină, care înstrunează lira, primește bătaia vîntului din față și furtunatica suflare îi bate veșmîntul bustului în jurul soclului înalt, ca pe o aripă desfășurată să zboare, îi desface și îi alungă coama, ca pe o flacără. Toate liniile acestei figuri aleargă și se întrunesc într-un dinamism general, care trebuie reținut, căci el alcătuiește o particularitate remarcabilă, față de viziunea de obicei statică a sculpturii lui Han.

Nu putem analiza aici toate lucrările lui O. Han, nici chiar pe cele din urmă, care sînt destul de numeroase. Socotim însă că însemnările de față sînt îndestulătoare pentru a îngădui o noțiune lămurită despre etapele evolutive și despre tendințele care însuflețesc o operă ale cărei realizări puternice de pînă acum îndreptățesc speranțele cele mai înalte pentru viitor.

INDEX

I. Studii de analiză şi metodologie

Trei momente din istoria conştiinţei estetice — *Transformările ideii de om şi alte studii de estetică şi morală,* Tradiţia Buc., 1946
Spiritul nou în estetică — *Fragmente moderne,* Cultura naţională, Buc., 1929
Tip şi normă în estetică — *Arta şi frumosul,* Societatea română de filosofie, Buc., 1931
Despre cîteva prejudecăţi estetice — *Transformările ideii...*
Arta şi natura — *Studii de filosofie şi estetică,* Casa Şcoalelor, Buc., 1939
Arta şi jocul — *Arta şi frumosul...*
Psihanaliza şi teoria artei — *Arta şi frumosul...*
Schopenhauer şi Nietzsche; starea „apollinică" şi „diniosiacă" — *Dualismul artei,* Buc., 1925
Noţiunea „voinţa în artă" Alois Riegl — *Dualismul artei...*
Dualismul artei pe baze pozitiviste şi criticiste. Pozitivismul din Wölfflin — *Dualismul artei...*
Asupra ideii de perfecţiune în artă — *Studii de filosofie şi estetică...*
Alegorie şi simbol — *Studii de filosofie şi estetică...*
Idei noi despre sentimentul estetic — *Arta şi frumosul...*
Emoţie şi creaţie artistică — *Arta şi frumosul...*
Note asupra cubismului — *Fragmente moderne...*
Note despre litografia lui Ed. Munch: „Camera mortuară" — *Fragmente moderne...*
Expresionismul — *Fragmente moderne...*
Dispariţia artei — *Fragmente moderne...*

II. Perspective asupra artei contemporane româneşti

Urbanism şi umanism — *Comuna,* din 20 martie 1938, nr. 18, p. 5
Reverie în expoziţia lui Luchian — *Jurnal,* Buc., 1961, 1970.
Gh. Petraşcu — *Galeria artiştilor români, Arta,* Buc., 1943.

Theodor Pallady — *Fragmente moderne...*
Ştefan Dimitrescu — „*Universul Literar*" din 6 mai 1939, nr. 18, p.l şi 7
I. Theodoescu-Sion — *Fragmente moderne...*
Eugen Drăguţescu — *Ilustraţii pentru Arghezi, Bacovia, Barbu, Blaga* ş.a. Tip. Athéneu, 1937
Ilustraţiile lui Demian — *Jurnal...*
Corneliu Baba — pictor al omului — *Arta*, Buc., 1969
Sculptura românească — *Arta şi tehnica grafică* Buc., 1937
Corneliu Medrea — *Gîndirea*, Buc., 1934, nr. 7
Oscar Han — *Ramuri*, Craiova, 1930

CUPRINS

II. PERSPECTIVE ASUPRA ARTEI CONTEMPORANE ROMÂNEȘTI

EDITURA MERIDIANE



LEI 7